



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**“CLAMOR SILENCIOSO”: RUINA Y RENACIMIENTO DEL OPRIMIDO EN
CASA DE LAVA (1994) DE PEDRO COSTA”**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LUCRECIA ARCOS ALCARAZ

TUTOR PRINCIPAL
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

TUTORAS
LAURA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM
RAQUEL SCHEFER
CENTRO DE ESTUDOS COMPARATISTAS, UNIVERSIDADE DE LISBOA,
UNIVERSITY OF THE WESTERN CAPE

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría, antes que nada, agradecer a todas las personas e instituciones que hicieron posible la realización de este trabajo y me acompañaron, desde diversas geografías, en este proceso de investigación que hoy día se materializa mas no concluye aquí.

Primero que nada, doy gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por albergarme tantos años, al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, por su labor y dedicación para formarnos y darnos un espacio comunitario de discusión y aprendizaje perpetuos. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por brindar apoyo con el programa de becas para hacer posible la realización de estos trabajos.

A la Cinemateca Portuguesa y al Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) no sólo por abrirme sus puertas y permitirme continuar –y profundizar– mi investigación, sino por la loable labor para la conservación, difusión, programación y visionamiento del cine que hacen todos los días.

Al Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), no sólo por permitirme trabajar junto con Pedro Costa sino por cada año crear puentes y abrir espacios de pensamiento crítico entre la investigación y el cine.

A los integrantes de mi comité tutor: a Álvaro, por su escucha y guía a lo largo de estos dos años, la apertura de nuevos espacios, la constante retroalimentación y la calidez tanto humana como profesional. A Laura, por el análisis puntual, la oportunidad de discusión y la persistente motivación de *ver* aún más. Y a Raquel, por su inconmensurable ayuda y generosidad sin la cuales no hubiera sido posible llevar a cabo este trabajo.

A mis cariños: a mis padres, por ser sostén de tanto, por su amor y apoyo incondicionales, por ser mis mejores maestros. A Renata, por el cine y la poesía, por ser una inmejorable compañera.

A mis amigos de Estudios sobre Cine: por caminar juntos este tiempo, por la certeza y la incertidumbre, por la interminable discusión que fue y sigue siendo fundamental para entender y pronunciar.

A Ana y Eduardo, por sus amistades profundas. A Mario, por el cariño y esa última relectura.

A Diego y Dania, por acompañarme desde el principio.

A Dani, porque el alma está en la mollera.

A Mariel, por el amor y la compañía en esta travesía juntas.

A Salvador Amores, por *los pensamientos que alguna vez tuvimos*, tanto cariño y generosidad.

Y finalmente, a Pedro Costa.

A Renata.

ÍNDICE

Agradecimientos	3
Introducción	7
I. Trastabillar en la historia	21
a) Territorio y cine portugués	21
b) Cabo Verde: limbo y restitución	29
c) “ <i>O cinema é um ofício</i> ”: el cine de Pedro Costa	31
II. Un filme bisagra o “Convalecer en la Isla de los Muertos”	40
a) <i>Casa de Lava</i> : bisagra y boicot	40
b) Jacques Tourneur, Robert Desnos y el archivo	45
c) Fantología: memoria espectral y el cine como duelo	56
III. Atisbos de muerte en Ilha do Fogo: representar la ausencia	59
a) “ <i>El misterio de los orígenes</i> ”	59
b) Tierra de intersticios: la grieta, el duelo y el plano	64
c) <i>Casa de Lava</i> y Cabo Verde: territorios de mujeres	73
Conclusiones	82
Anexos	87
a) Índice de imágenes	87
b) “Filmar lo incomprensible, perseguir esa pequeña luz: una entrevista con Pedro Costa	89
Bibliografía	110

*Soñé tanto contigo,
caminé tanto, hablé tanto,
amé tanto tu sombra,
que ya nada me queda de ti.
Sólo me queda ser sombra entre las sombras,
ser cien veces más sombra que la sombra,
ser la sombra que regresará y regresará
a tu vida plena de sol.*

“El último poema”, Robert Desnos

*Ya tuviste mil muertes, ¿qué diferencia hará
una más?*

Cavalo Dinheiro (2014), Pedro Costa

INTRODUCCIÓN

I

“Aquí ni los muertos descansan”, enuncia el viejo Bassoé, violinista y habitante del archipiélago de Cabo Verde, padre de ya no recuerda cuántos, en un plano medio, casi en completa oscuridad, donde la luz lateral ilumina apenas su rostro junto con el de Mariana, una enfermera portuguesa –intrusa en su tierra– que lo confronta para evitar su partida a Portugal, cuando el exilio caracteriza ya a este pueblo. De fondo, el barullo de la fiesta caboverdiana, la despedida de un grupo de hombres prestos a emigrar. La piel blanca de Mariana –aún en planos medios y en penumbra– emerge de las sombras y es más visible que el viejo, cuya piel oscura se pierde en la negrura de la isla y en la resonancia festiva y lejana de su lengua, el crioulo. *“Nadie quiere saber de ustedes en Sacavém, no cedan”*, argumenta ella.

“Mariana, aquí ni los muertos descansan, ¿no los escuchas?”

**

En 1995 se estrenó *Casa de Lava*, el segundo largometraje del cineasta portugués Pedro Costa que se erigió como un parteaguas en su filmografía y que narra la historia de Leão, un migrante caboverdiano en Lisboa que tras sufrir un accidente en la construcción donde trabaja, entra en estado de coma y es trasladado a su país de origen por Mariana, una enfermera lisboeta. La trascendencia del filme se debe a un manejo de la imagen no convencional que crea un acercamiento absurdo al tiempo y a los hábitos del pueblo caboverdiano, relegado¹, constituido principalmente por mujeres, en una isla poco habitada y remota que semeja un limbo geográfico y existencial, por el continuo anhelo de migrar frente a los impedimentos económicos y de salud. El filme se rodó en la ex colonia portuguesa de Cabo Verde que fue un punto importante para las rutas de tráfico de esclavos a partir del siglo XVI y donde se creó el campo de concentración de Tarrafal, en el siglo XX, a donde fueron enviados los opositores al régimen portugués, así como los presos políticos relacionados con el movimiento independentista africano: los detenidos de Angola, Mozambique y Guinea-Bissau. Finalmente, fue una prisión conocida como el campo de muerte lenta, para numerosas víctimas de la lepra. *Casa de Lava* conserva, además, una ofrenda referencial al cine clásico y es, a la vez, el epicentro de un recorrido donde las estructuras formales de la poética de Costa comienzan a articularse y donde comienzan a gestarse ya las transformaciones características de la narrativa de su cine desde entonces.²

Si bien hoy en día la filmografía de Pedro Costa está compuesta por nueve largometrajes: *O Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000), *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (2001), *Juventude em Marcha* (2006), *Ne Change Rien*

¹ Cabo Verde se independizó de Portugal en 1975.

² Cfr. Ricardo Matos Cabo, "As casas queimadas" en *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo M. Cabo, 9–14. Lisbon, Portugal: Orfeu Negro, 2009.

(2009), *Cavalo Dinheiro* (2014) y *Vitalina Varela* (2019), la mayor parte de los estudios –en los ámbitos tanto académico como de la crítica cinematográfica– se ha centrado en la segunda mitad de sus producciones. Entre éstos destacan dos publicaciones sustanciales para la bibliografía en torno a su obra: *Cem mil cigarros*, una compilación de Ricardo Matos Cabo, que consta de notables escritos de autores como Jacques Rancière, Jacques Lemièrre, João Bénard da Costa, Nicole Brenez, entre otros; así como la reciente publicación *Pedro Costa*, de Carlos Melo Ferreira, donde el autor realiza una cartografía de toda la filmografía, estableciendo once categorías e incisos como son, por ejemplo, el espacio, el tiempo, el sonido, los personajes, así como especificidades relacionadas con niveles políticos y antropológicos. También realiza, posterior a esto y utilizando las categorías previamente descritas, un análisis más puntual de cada uno de los filmes. Por otra parte, destacan publicaciones como *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, una entrevista con Pedro Costa sobre la realización de sus primeros filmes –*Ossos y No Quarto da Vanda*–, y comentarios críticos de Cyril Neyrat y Andy Rector.

Como he mencionado anteriormente, la mayor parte de la bibliografía se centra en la segunda mitad de sus producciones –*Onde Jaz o Teu Sorriso?*, *Juventude em Marcha*, *Cavalo Dinheiro* y *Vitalina Varela*– debido a que en éstas se constituye y afianza ya una poética, no sólo formal, sino laboral, incluso política, ya constituida y afianzada que, quizá en los filmes iniciales se mostraba incierta y convulsa. En cuanto a la bibliografía más especializada sobre *Casa de Lava*, en *Cem mil cigarros*, destacan los textos de Jacques Lemièrre, Jonathan Rosenbaum y Chris Fujiwara, que, a mi parecer, aportan al análisis tanto histórico como espacio-temporal y narrativo. Además de centrarse en aspectos clave como son la estética tan particular del filme, la espectralidad, y las mujeres caboverdianas; en los gestos, los objetos y las historias, y el modo en que éstos se relacionan. Por otra parte, retoman la tantas veces

realizada concomitancia entre los personajes y el deambular, la condición de muertos-vivos que desde *Casa de Lava* se ha establecido y que vuelve, también, en la entrevista de Vasco Câmara realizada a Costa, titulada “Convalescer na ilha dos mortos”. Destaca también el ensayo de Nuno Barradas Jorge sobre la realización de *Casa de Lava*.

Finalmente, cabe mencionar el cuaderno de trabajo que el realizador llevó a cabo durante el rodaje del filme y que consta de un diario visual, constituido por fotografías, *stills* de películas, pinturas y recortes periodísticos, y que fue publicado posteriormente junto con un anexo que contiene una entrevista con Costa y un texto de Philippe Azoury titulado *Hantologie* y que se centra sobre el carácter espectral del filme, a todos los niveles, tanto narrativo como soporte material, en archivo.

De este modo, *Vitalina* (el filme más reciente), explica Pedro Costa, es un poco lo que *Casa de Lava* pudo haber sido. Este último está compuesto, en su mayoría, por mujeres que se relacionan de cierta forma con la memoria, Édith Scob, Inês de Medeiros, las mujeres caboverdianas, ese ejército de mujeres a las faldas de un volcán, esperando siempre, como *Vitalina*. Así, este trabajo de investigación surge de un deseo por ahondar más sobre *Casa de Lava*, que como *Vitalina*, también es el filme de un trayecto, pero a la inversa, un regreso al origen, quizá a lo desconocido. Me pareció pertinente ahondar en este segundo largometraje para intentar desentrañar ese filme boicoteado –como suele llamarlo Costa– que en mi opinión es más bisagra³ que boicot, más filme origen y fundador, donde se augura y gesta ya lo futuro, donde vemos por primera vez a dos mujeres en pleno baile gritar “¡juventude em marcha!”, donde se lee por primera vez la carta –aunque incompleta– que deviene leitmotiv de toda la filmografía.

³ Más adelante ahondaré y explicaré este término.

Ahora bien, si se entiende el artificio cinematográfico como las manifestaciones formales, temáticas y narrativas que constituyen un filme, en el presente trabajo el objetivo es identificar en el filme *Casa de Lava* cuáles son estas manifestaciones y cómo se articulan para reconstruir una memoria perdida y volver visible la presencia de aquellos que, del otro lado de la línea, han sido invisibilizados por la historia, es decir, el pueblo arruinado de Cabo Verde. Para dicho cometido, en una primera instancia, realizaré un breve mas necesario recorrido histórico por las condiciones materiales de Cabo Verde y Portugal, así como del cine y la industria cinematográfica al momento de la realización de *Casa de Lava*. Posteriormente, hablaré de los elementos que hacen de *Casa de Lava* un filme bisagra en la filmografía de Pedro Costa. Y, finalmente, estudiaré la condición intersticial que predomina en el filme –tomando el título de Vasco Câmara–, y así analizaré la convalecencia en la “Isla de los Muertos”, señalando, además, cómo se articula la espectralidad en *Casa de Lava* a través de tres elementos: el aparato cinematográfico, la isla y las mujeres. En paralelo con la obra cinematográfica, se trabajará también con el diario de trabajo que acompañó la realización de la película y que fue publicado con el título *Casa de Lava – Caderno*.

Finalmente, el presente estudio tiene como objetivo aportar elementos al estudio de la producción cinematográfica de Pedro Costa y, de manera particular, ampliar la gama de abordajes críticos en tono a *Casa de Lava*, a partir de una indagación de sus dimensiones políticas, históricas y estéticas. Asimismo, es imperioso mostrar afinidades y convergencias no sólo cinematográficas, sino sociopolíticas, entre las condiciones históricas de Cabo Verde y su relación con la memoria y la colonia, en y a través del cine, ya que el *clamor silencioso*⁴

⁴ Pedro COSTA, *Casa de Lava – Caderno* (Alemania: Pierre von Kleist editions, 2013).

de la gente marginal y oprimida junto con la que Pedro Costa realiza un trabajo de co-representación, nos atañe puesto que la naturalidad que en el presente ha cobrado la violencia en diversas regiones geográficas, favorecidas materialmente en grado diverso, se ha reproducido y repetido una y otra vez bajo lamentables condiciones de impunidad. Se busca entonces que el silencio y la espectralidad que permean en este filme, se erijan como posibilidades de decir lo acallado y de enunciar y pronunciar desde nuevos lugares de la práctica cinematográfica.

II

El 20 de abril de 1974 se publicó en Lisboa el número 29 de la revista *Cinéfilo* –enérgica e irreverentemente activa durante el período de 1973 y 1974–, dirigida por Fernando Lopes y António Pedro Vasconcelos como jefe de redacción. Éste sería el último número de la revista publicado bajo la censura del régimen dictatorial salazarista.⁵ En dicho número se publicó una entrevista de João César Monteiro –redactor principal– a António Reis, sobre *Jaime*, su primera obra cinematográfica. Monteiro describió la cinta como “una etapa decisiva y original del cine moderno”, “intransigencia radical”, “surgimiento fundamental”, “tan fundamental como el injerto de un nuevo corazón en un paciente agonizante”. Así, el vocabulario empleado para nombrar el acontecimiento artístico anunciaba y nombraba por

⁵ El régimen político autoritario estuvo en vigor durante cuarenta y ocho años en Portugal (1926-1974). Comenzó con el golpe de estado militar en 1926 que buscó derrocar el gobierno de la Primera República Portuguesa e instaurar un régimen autoritario, prohibiendo los partidos políticos y estableciendo la censura de la prensa. En 1932, António de Oliveira Salazar, ministro de finanzas durante el período anterior, asumió el poder e instauró su propia dictadura, mejor conocida como Salazarismo o Estado Novo. En 1968, Salazar fue sustituido por Marcelo Caetano. El Estado Novo se caracterizó por ser un régimen autoritario, conservador, colonialista, nacionalista, anticomunista y con algunas similitudes de los fascismos europeos. Promovía la moral católica, el culto al líder, el autoritarismo gubernamental y se servía de la propaganda política para la difusión de las “buenas costumbres”. Para la represión creó una Policía Internacional y de Defensa del Estado (PIDE) y otras organizaciones paramilitares que pudieran proteger al régimen de ideologías opositoras. El régimen se caracteriza también por la Guerra Colonial en África.

adelantado el acontecimiento político que se produciría cinco días más tarde.⁶ El 25 de abril del mismo año, también conocido como La Revolución de Claveles, a las 00:25, la Radio Renascença transmitió “Grândola, Vila Morena” de Zeca Afonso y “E depois do adeus” de Paulo Carvalho, canciones prohibida por el régimen. Era la señal pactada por el MFA⁷ para comenzar la ocupación de puntos estratégicos en el país.

El golpe de estado se caracterizó por el levantamiento del sector de la izquierda del ejército, hartos ya de la desigualdad social en el país, donde sólo la élite gozaba del poder económico. Por otra parte, la guerra colonial en Angola, Mozambique y Guinea Bissau cobraba un alto precio de muertes y recursos en el país. El 25 de abril también se caracterizó por las grandes concentraciones y manifestaciones de los ciudadanos en las calles. El 26 de abril se anunció la rendición del régimen y se presentaron los miembros de las fuerzas armadas que se encargarían del país a partir de ese momento, hasta la división de éstas en 1975.

Los días posteriores al 25 de abril, los presos políticos de la Prisión de Caixas fueron liberados, también se exigió el regreso de los líderes políticos de la oposición que se encontraban exiliados y se garantizó la independencia de las colonias antes de finalizar el año de 1975. Sin embargo, las consecuencias de la caída del régimen salazarista no sólo se vieron reflejadas en la construcción de una nueva sociedad tras 48 años de dictadura fascista y colonial, sino en la expresión artística, literaria, cinematográfica, etc. La entrevista de Monteiro y António Reis acentuaba ya una nueva forma de hacer cine que se había gestado

⁶ Cfr. Jacques LEMIERRE, “Le cinema et la question du Portugal après le 25 avril 1974”, en *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°80, 2005. Mémoires d'avril : 1974-2004, trente ans de la révolution des Oeillets au Portugal. pp. 48-60.

⁷ El Movimento das Forças Armadas surgió en secreto en 1973 por iniciativa de algunos oficiales de extrema izquierda del ejército que buscaban conspirar en contra del régimen.

desde la década de 1960 con el Cinema Novo⁸, y advertía también el nacimiento de una nueva generación de realizadores –con una temática de la muerte, del duelo, del recuerdo y de la memoria–⁹ que tomaría como base tres principios fundamentales: la interrogación radical de la cuestión nacional, la resistencia a toda normalización industrial y la invención artística.¹⁰ El primero buscaba interrogar, de un modo progresista, no nacionalista y no folclorista, la historicidad nacional. El segundo “afirmaba la figura del autor, el distanciamiento de la figura canónica del productor, preferencia por el tiempo más que por el dinero, [y] desconfianza de los equipos pesados.”¹¹ Finalmente, el tercer principio inauguraba un cine de poesía, basándose en textos literarios y asumía la creación dentro de “una dimensión no figurativa, negando la acción y la psicología; [además], ellos asumían la impureza del cine.”¹²

Así, la producción cinematográfica ligada a la situación revolucionaria aumentó de manera considerable ya que, como dijo João Botelho: “¡Era un país de silencio! Con la caída de este antiguo régimen podíamos hablar.”¹³ José de Matos Cruz identifica dos etapas de dicha producción, con un registro de filmes principalmente portugueses y algunos extranjeros: 148 para la primera de 1974 a 1983 y 23 filmes para la segunda, de 1984 a 1999,

⁸ Desde la década de los 50, ya existía de manera general en Portugal una necesidad de crear una nueva manera de ver y hacer cine. El Cinema Novo surge en la década de los 50, pero la revolución fílmica no acontece sino a partir de 1963 con *Os Anos Verdes*, de Paulo Rocha. El Cinema Novo nace inspirado en la Nouvelle Vague, como respuesta a un cine viejo y decadente, y con un deseo de cambio y renovación estética en la cinematografía portuguesa. El Cinema Novo, a grandes rasgos, tenía como objetivo promover el cine de autor e ir en contra de la dominación económica e ideológica del cine industrial controlado más que nada por Hollywood. Se alejaba de las experiencias neorrealistas de la década anterior y del cine que buscaba deliberadamente un mensaje o crítica social. Se caracterizó también por dos niveles distintos de acción que fueron la escrita (crítica) y la realización. Y aunque no hubo homogeneidad ni identidad estética en el grupo, destacan grandes exponentes como Paulo Rocha, Fernando Lopes y António de Macedo. Paulo Cunha, *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*, Tesis del Doctorado en Estudios Contemporáneos presentada al Instituto de Investigação da Universidade de Coimbra, Septiembre 2014.

⁹ “Hommage à António Reis et Margarida Cordeiro” citado en Jacques Lemièrre, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ *Cfr.* Jacques LEMIÈRE, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹¹ *Cfr.* Jacques LEMIÈRE, *op. cit.*, p. 51.

¹² *Ídem.*

¹³ João BOTELHO, “Entrevista” realizada por Jacques Lemièrre el 16 de enero de 2003. Se publicó como resultado del ciclo “Portugal: des films qui permettent la pensée”, organizado por Cineluso y Cité-Philo, en Lille, en noviembre de 2002. Citado por Jacques Lemièrre, *op. cit.*, p. 50.

con un total de 171 filmes en ambas etapas.¹⁴ Además de que el verano de 1980, en el cine, se erigió como una metáfora del relevo de Pessoa a Oliveira, entonces, de la poesía al cine.¹⁵

Entonces, los cineastas se centraron en decir, cuestionar la dictadura, nombrar la revolución, evidenciar sus secuelas. El objetivo era crear una transición entre la idea salazarista de Portugal y la nueva definición. Asimismo, unos años antes, en filmes como *O Mal-Amado*, de Fernando Matos Silva, se venía denunciando ya la guerra colonial, se comenzaba a hablar de la destrucción, del trastorno, de la herida. De aquí que algunos cineastas, en estas nuevas generaciones, decidieran centrarse en hablar de las colonias, *del lado de acá*. Destacan Manoel de Oliveira con *No, o la vana gloria de mandar* (1990) o Fernando Matos Silva en *Acto dos feitos da Guiné* (1980), donde muestra imágenes de la guerra colonial en Guinea Bissau. Otros realizadores que osaron pronunciar la cuestión colonial en el cine, fueron Alberto Seixas Santos (con, por ejemplo, *Paraíso Perdido*, 1992) y António Reis (*Trás-os-Montes*, 1976), quien decidió alejarse del marcado carácter urbano que tuvo el cine posterior a la dictadura, para acercarse a los movimientos migratorios que estaban aconteciendo dentro del país. Así, Reis se centró en retratar una de las regiones más despobladas, la que dejaban atrás aquellos campesinos que migraban a la capital y al extranjero, Trás-os-Montes.

Posterior a la revolución filmica que implicó el Cinema Novo, así como los filmes que rompieron con la producción portuguesa dominante desde la década de los años 60, la

¹⁴ José DE MATOS-CRUZ, "Em anos de Abril", en *25 de Abril no cinema, antologia de textos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, abril 1999, pp. 75-78. Citado en Jacques Lemièrre, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵ "João Botelho otorga a Manoel de Oliveira el papel del padre que da a Fernando Pessoa la extremaunción, en su cama del hospital Saint-Louis des Français. En este plano emblemático, un joven cineasta en ese entonces desconocido (nacido en 1949) propone un lugar singular al único de los pioneros del cine portugués (Oliveira nació en 1908) que supo mantener una ética y una estética distanciada del salazarismo: un lugar que pone a Oliveira, y junto con él a todo el cine, en una especie de posición de herencia de la empresa literaria de Pessoa que, como se sabe, fue ambiciosa, por el pensamiento, para Portugal, en tiempos donde el Portugal real conocía formas severas de sumisión." Jacques LEMIÈRE, *op. cit.*, p. 49.

generación que empezó a filmar en la década de los 1980 y 1990, también se vio heredera, de cierta forma, de esa contestación y de esa ruptura. Entre ellos se encuentran, principalmente, Teresa Villaverde, Manuel Mozos, Joaquim Sapinho y Pedro Costa. Este último “pertenece a la segunda generación de alumnos de la Escuela Superior de Teatro y Cine de Lisboa”¹⁶, donde fundó junto con sus colegas, en la década de los 80, la productora Trópico Filmes, con quienes haría su primer filme: *O Sangue* (1990). La formación de dicha escuela se caracterizaba por el aprendizaje de la práctica cinematográfica con principios determinados: “además de saber hacer, era necesario cultivar una poética propia de cada alumno.”¹⁷ Esta poética fue fundada por António Reis.

De este modo, “Pedro Costa es hoy el cineasta que mejor guarda la sabiduría del maestro António Reis: por la poética propia, por la exigencia formal, por el alejamiento de la narrativa tradicional, por la búsqueda de universos no cinematográficos, por la familia que fue adoptando como suya, lejos de la literatura y de la sociología, que tanto afectan al cine portugués”¹⁸. Como Alberto Seixas Santos y otros de sus predecesores, Costa también vivió un doble exilio: un exilio interno en el aparato cinematográfico y un exilio externo, en la búsqueda de reconocimiento al exterior de Portugal.¹⁹ Y así como su maestro António Reis, quien decidió acercarse a las periferias y regiones despobladas, también Costa eligió mostrar, a través del cine, las implicaciones del día a día de inmigrantes o personas que “quieren irse, se han ido, han vivido el exilio, o se han exiliado de sí mismos.”²⁰ Y en un deseo por alejarse de este carácter urbano tan marcado, también decidió retratar una región desolada, colonizada

¹⁶ Fausto CRUCHINHO, “Pedro Costa: Relações de Sangue”, Portuguese Cultural Studies, vol. 3, no. 1, Primavera 2010, Universidad de Coimbra.

¹⁷ Fausto CRUCHINHO, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ Cfr. Jacques LEMIERE, *op. cit.*, p. 58.

²⁰ Pedro Costa en BFF: Interview with Pedro Costa @FNC2014.

y fuertemente dañada e implicada en el régimen dictatorial salazarista: el archipiélago de Cabo Verde. Para tal propósito, en el presente trabajo me centraré en el filme *Casa de Lava* (1994).

III

Es fundamental mencionar la importancia de Cabo Verde no sólo en el filme, sino en la historia. En el siglo XVI, con la llegada de los portugueses, el archipiélago se convirtió en un punto estratégico para las rutas de tráfico de esclavos, dada su favorable ubicación entre África, América y Europa. Una vez abolida la esclavitud, en el siglo XIX, la prosperidad de las islas –y su función como territorio indispensable para la colonia– fue decayendo. La tierra era demasiado árida, por lo que la actividad agrícola se descartó como alternativa y hubo un éxodo considerable de habitantes a Guinea Bissau. Dentro de las colonias portuguesas durante el salazarismo, Cabo Verde fue la única que no vivió realmente una guerra o levantamiento armado, sino que quedó como un territorio relegado al margen. Para necesidad de la dictadura, se creó el campo de concentración Tarrafal, en uno de los municipios de la Isla de Santiago. A este *campo de muerte lenta*, como es conocido, fueron enviados numerosos presos políticos que se oponían al régimen, así como aquéllos relacionados con el movimiento de independencia africana, unos años después.²¹ Muchos de estos prisioneros murieron junto con habitantes de la isla, víctimas de la lepra. Durante la década de 1940, hubo una fuerte hambruna que provocó la muerte de casi un tercio de la población, a lo que el régimen portugués respondió de manera indiferente.

²¹ Cfr. Nuno BARRADAS JORGE, “Pedro Costa on the Island of the Dead: Distant Referencing and the Making of *Casa de Lava* (1995)”, *Adaptation*, Vol. 7, Número 3, 1 Diciembre 2014, pp. 253-264.

En respuesta a esto, en diferentes ocasiones, Pedro Costa ha propuesto como uno de los cometidos centrales de la producción cinematográfica aquél de contribuir –casi como remedio o elixir– al reconocimiento de los desequilibrios de la realidad histórica en la que tiene lugar el ejercicio del quehacer filmico. Así, por ejemplo, la recuperación de las imágenes fotográficas de los combatientes abatidos de la Comuna de París en el año de 1871 o las imágenes filmicas de obreros al final de una jornada de trabajo registradas por los Hermanos Lumière son acontecimientos determinantes para mostrar las ansiedades e inquietudes de la sociedad en aquella época.²² La empresa de Pedro Costa en el cine es un intento por volver a ese origen, a esa intención de mostrar y representar ese malestar latente y desacertado. En este caso, el malestar y la herida yacían en este archipiélago, en los estragos de la colonia, en el silencio posterior a la muerte, en el encuentro asimétrico de Portugal y un Cabo Verde olvidado.

De este modo, *Casa de Lava* “asume la condición poscolonial de la locación usando una estética parecida al documental”²³ y realiza un acercamiento realista con miras a eliminar lo que el mismo Costa denomina “la falsa inocencia del cine”. Muestra estos paisajes áridos, sin recursos, el subdesarrollo de la isla y la escasa población. Sin embargo, a pesar de amplificar estas desigualdades visibles, las hace estéticamente llamativas.²⁴ Heredero de António Reis, Pedro Costa crea su propia poética y se aleja de la narrativa tradicional, opta por un cine de suspensión narrativa –y no una progresión–, montaje por corte brusco –al contrario de la continuidad espacio-temporal–, sonido y música diegéticos, equipo mínimo

²² Pedro COSTA, “A Closed Door That Leaves Us Guessing”, curso intensivo en la Tokyo Film School, 12-14 de marzo de 2004, transcripción Valérie-Anne Christen, traducción al inglés de Dowing Roberts. http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html

²³ Nuno BARRADAS JORGE, *op. cit.*, p. 261.

²⁴ *Cfr. Ibid.*

de producción, y trabaja, no con actores, sino con los mismos habitantes caboverdianos: “Sólo hay una invención en el filme, Inês²⁵. Todo el resto fue hecho por los caboverdianos, la lengua y los gestos.”²⁶

Es preciso mencionar que el proyecto de *Casa de Lava* comenzó a principios de la década de 1990 y sufrió múltiples transformaciones antes de llegar a la versión final. Inicialmente, Costa admite haberse visto influenciado por filmes de Robert Bresson, Charles Laughton y Nicholas Ray. Además, las claves referenciales para la escritura del guion fue el filme *I Walked With a Zombie*, de Jacques Tourneur. Entonces, el proyecto inicial, planeado casi como pastiche de distintos filmes buscaba ser casi un homenaje a estas obras anteriores, llena de referencias literarias y cinematográficas –como el cine que comenzó a hacerse justo después de la caída del régimen salazarista–, pero, en este caso, generando una reflexión que pudiera llevar a un nuevo trabajo. En 1991 se realizó un primer tratamiento del guion, inicialmente titulado *Quando Ninguém Olhar Por Mim (Cuando Nadie Mire Por Mí)*, finalmente recortado a *Quando Ninguém*. Con este primer proyecto se solicitó financiamiento del Instituto de Cine Portugués, el cual le fue negado a Costa. Lo mismo sucedió el año siguiente con un nuevo tratamiento, ligeramente modificado, titulado *Down to Earth*. Finalmente se consiguió financiamiento francés.

Por otra parte, en un inicio, Costa pensó en Lisboa como la locación para desarrollar el filme, después, en las Islas Azores. Como mencioné anteriormente, se filmó en el archipiélago de caboverdiano y se descartó el guion inicial, así como la sinopsis, buscando trabajar de manera un poco más improvisada con los verdaderos habitantes y con los cuatro

²⁵ Inês de Medeiros es la actriz que interpreta a Mariana y también fue protagonista en el primer filme de Costa, *O Sangue* (1990).

²⁶ Vasco CÂMARA, *op. cit.*, “Convalescer na Ilha dos Mortos”, entrevista con Pedro Costa. *Público* 10 Feb. 1995, p. 3.

actores que había considerado desde un principio: Inês de Medeiros, Pedro Hestnes, Edith Scob e Isaach de Bankolé, los primeros tres representando a personajes europeos dentro del filme. Así, *Casa de Lava* se erige como un filme “lleno de silencio, un filme de lo no dicho, de lo callado y sólo de lo visto y de lo oído”²⁷, que busca restituir, recordar, reconstruir esa cadena de sufrimiento y pronunciar el olvido de un pueblo en ruinas terriblemente dañado por la historia.

²⁷ Fausto CRUCHINHO, *op. cit.*, p. 5.

I. TRASTABILLAR EN LA HISTORIA

a) TERRITORIO Y CINE PORTUGUÉS

Desde la década de 1960, debido a varios factores, entre ellos la mecanización de la agricultura, el territorio portugués se vio sometido a diversas migraciones y movilizaciones internas de familias. Hubo importantes ciclos migratorios, no sólo en Europa Central y Occidental, sino también hacia Setúbal, así como hacia las colonias y, entre otros países, Venezuela y Brasil. Los migrantes se vieron empujados por razones como el hambre, el retraso económico y, aunado a esto, las máquinas que venía a implantar esta modernización capitalista. Años después, serían estos migrantes, principalmente trabajadores, quienes tendrían una fuerte injerencia, junto con la importante base popular en el campo, en la revolución del 25 de abril de 1974.²⁸ En este año, el 30% de la población portuguesa era analfabeta, no existía el sufragio universal ni un sistema de seguridad social, así como el Estado Novo, además de tener un fuerte vínculo con la Iglesia, que regía gran parte de sus instituciones, también se caracterizaba por ser corporativista.²⁹ Este corporativismo provenía del fascismo italiano.

La Revolución cambió profundamente a Portugal, que había permanecido durante mucho tiempo como un país casi relegado dentro de la geografía y economía europeas. Siete meses después del golpe de Estado en Chile a Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973,

²⁸ Cfr. Raquel Varela, *Un peuple en révolution, Portugal 1974-1975*, Agone, Marsella, 2018.

²⁹ *Ibid.*, p. 49-50.

triunfo el pueblo portugués. Así, la visibilidad de Portugal y las resistencias comenzó a ser mayor, la frontera europea ya no comenzaba en España, y palabras como “socialismo” y “libertad” proliferaron desde las universidades hasta las fábricas y el campo portugués,³⁰ ya que, además de la resistencia estudiantil contra el fascismo que llevaba tiempo manifestándose, también hubo, a la par, una importante resistencia obrera y campesina.

A pesar del arrinconamiento político y geográfico de Portugal, el impacto de su revolución fue significativo, por un lado, porque aconteció al mismo que tiempo que las dictaduras militares latinoamericanas y asiáticas, y, por otro lado –en palabras de Raquel Varela–, porque “este pequeño país de Europa hizo temblar la estructura de acumulación capitalista.”³¹ Es importante decir que esta revolución se construyó contra el Estado porque –aludiendo a Lenin– surgió un quiebre entre la historia de quienes “ya no [podían] gobernar como lo hacían” y quienes “ya no [querían] ser gobernados de la misma manera.”³² Es cierto que una parte del MFA (Movimento das Forças Armadas) buscaba “un cambio de régimen a favor de un sistema democrático y parlamentario dentro del cuadro de un Estado capitalista, [pero] otros (una parte de la izquierda militar) se vieron atraídos por un proyecto de poder popular que rompía con el modo de producción capitalista.”³³

De aquí que se vieran cuestionados la propiedad privada, el proceso de acumulación y las jerarquías empresariales o económicas. Hay dos elementos fundamentales que caracterizaron la Revolución del 25 de abril: fue un proceso histórico dentro del territorio portugués donde se crearon nuevas formas de control obrero, entre éstas, luchas y huelgas por aumento de salario, así como paros de producción. Asimismo, otra de las causas fue la

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*, p. 12.

³² Lenin, *La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo*, citado en Raquel Varela, *op. cit.*, p. 12.

³³ Raquel Varela, *op. cit.*, p. 50.

guerra en las colonias porque “para casi todo el mundo, la guerra colonial que Portugal llevó a cabo en África desde el inicio de los años de 1960, que cayó súbitamente en el olvido, fue casi perdonada y el 25 de abril se convirtió en una revolución de la esperanza, una revolución ‘sin muertos’ porque ya no se piensa en las víctimas de ultramar.” Así, el malestar que dio pie a la Revolución del 25 de abril no provino sólo del territorio europeo, continental y hegemónico, sino que venía también de una ebullición acallada, de una memoria silenciada, de toda la sangre derramada y la gente oprimida, de los muertos del otro lado del mar.

El sistema de la guerra colonial de Portugal se puede definir a partir de dos términos que lo caracterizaron: el historiador Perry Anderson utilizó el término de “ultracolonialismo”, mientras que Boaventura de Sousa Santos lo calificó como un “colonialismo subalterno”. La definición de Anderson surgió a raíz de que el imperio portugués recurrió a diferentes formas de trabajo forzado. “La característica principal, como en cualquier especie de dominio imperialista –explica Amílcar Cabral, fundador del Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde (PAIGCV)– es la negación del proceso histórico del pueblo dominado por medio de la usurpación violenta de la libertad del proceso de desarrollo de las fuerzas productivas.”³⁴ El número total de trabajadores forzados en el imperio portugués se estima en más de diez millones, aunado al envío de salarios a la metrópoli, además de un fuerte racismo hacia los negros. Así, esta explotación laboral –centrada en la extracción de oro de los territorios africanos– fue base y sostén del sistema colonial, financiando así, de manera casi invisible, la dictadura salazarista, de igual forma que permitía que ésta siguiera en pie, casi en un círculo vicioso de producción y fetichización de no sólo de la mercancía, sino de la fuerza de trabajo de los trabajadores y migrantes, habitantes todos de las colonias

³⁴ Amílcar Cabral, “Libertação nacional e cultura”, *Nacionalismo y cultura*, Edicions Bellaterra, España, 2013, p. 147

portuguesas: “sin oro, no hay África del Sur, y sin Mozambique [es decir sin el trabajo forzado de los mozambiqueños], no hay oro” para el Estado portugués.³⁵ A lo que Raquel Varela añade que “sin Estado Novo –nombre dado a la dictadura instaurada por António de Oliveira de Salazar en 1933–, no hay trabajo forzado.”³⁶

Por otra parte, el término empleado por Boaventura de Sousa Santos, de “colonialismo subalterno”, designa el hecho –que es fundamental tener presente a lo largo de esta investigación– de aquel arrinconamiento geográfico y económico de Portugal que mencioné anteriormente. En otras palabras, dentro del sistema mundial, Portugal fue un país semi-periférico, lo que generó una relación particular con sus colonias, creando lo que de Sousa Santos llama un “régimen de interidentidad” entre las categorías históricas de colonizador y colonizado, y, por ende, retomando el estudio de Varela sobre el trabajo forzado, entre la categoría de colonizador y proletario.³⁷ Entonces, retomando el “ultracolonialismo” y el “colonialismo subalterno” que caracterizaron al imperio portugués y a la dictadura, es preciso aclarar que, a pesar de la ya mencionada mecanización de la agricultura en la década de los 60, de la modernización e industrialización del país debido a la dinamización de la economía privada por la inmediata relación con la economía de la guerra –desde esta fecha hasta 1974–, es cierto que parte del carácter subalterno de este sistema colonial yacía en la diferencia de éste con otros sistemas colonialistas, como fue, por ejemplo, el británico. Raquel Schefer explica que el colonialismo británico, a diferencia del portugués que carecía de una clara estructura industrial, se caracterizó por ser un modelo

³⁵ Perry Anderson, *Le Portugal et la fin de l’ultra-colonialisme*, trad. Fanchita Gonzalez, Paris, Mespéro, 1963, p. 96, citado en Raquel Varela, *op. cit.*, p. 25.

³⁶ Raquel Varela, *op. cit.*, p. 25.

³⁷ Cfr. Raquel Schefer, “The archives of connection: rethinking colonial categories in Portuguese contemporary cinema”, ponencia presentada en The European Network for Cinema and Media Studies (NECS), Conferencia en Lódz, Polonia, el día 19 de junio de 2019.

hegemónico que se basaba en una relación claramente polarizada entre el colonizador y el colonizado.³⁸ De aquí que surgiera el “régimen de interidentidad”, dadas las prácticas ambivalentes no sólo económicas y laborales de los portugueses en África, sino de alteridad.

Esta interidentidad, posible en una categoría histórica y binaria de opresor y oprimido, es decir, colonizador y colonizado, también se establece en una correspondencia territorial y epistemológica que se ha construido históricamente. Sousa Santos lo explica claramente al estudiar cómo el pensamiento moderno se ha basado en distinciones visibles e invisibles que han dividido, incluso, la realidad en distintos universos ontológicos:³⁹ 1. “este lado de la línea”, que refiere al imperio del norte, colonial y neocolonial; y 2. “el otro lado de la línea” que refiere a los territorios colonizados, al sur, al silenciado y al oprimido. Para esto, el autor estudia las realidades que han sido ignoradas o invisibilizadas y utiliza el término de “Epistemologías del Sur” para referirse a “la producción y validación de conocimientos anclados en las experiencias de resistencia [y lucha] de los grupos sociales que han experimentado injusticias, opresiones y destrucciones sistemáticas causadas por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado.” Así, Sousa Santos designa también un “Sur anti-imperial”, es decir el campo donde todo esto acontece, un Sur epistemológico, que abandona su carácter geográfico.⁴⁰ Y en este caso, el interés, si se retoma el estudio de Sousa Santos, se centra en “otro lado de la línea”, en el lado de allá, en Cabo Verde.

Habiendo explicado todo lo anterior y buscando encauzarnos más hacia el objeto de estudio, es necesario considerar el papel que jugó y juega el cine como sistema de

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Ana Cristina Pereira, “A invenção Pós-Abissal no percurso cinematográfico de Pedro Costa”, Capítulo I – Cinema, en AVANCA. Cinema, Conferencia Internacional, 2014, pp. 28-35.

⁴⁰ Maria Paula Meneses, Karina Bidaseca, “Introdução. As epistemologias do sul como expressão de lutas epistemológicas e ontológicas”, *Epistemologias do Sul / Boaventura de Sousa Santos...*[et al.]; coord. Maria Paula Meneses; Karina Bidaseca, 1ª edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coimbra: Centro de Estudos Sociais – CES, 2018, p. 12.

representación al reflejar una realidad socioeconómica, incluyendo las relaciones de alteridad e interidentidad que se generaron en ésta. Es decir, el cine como sistema de representación de los varios entramados de la historia, porque:

El cine, que es una invención de la cultura occidental y sólo es posible gracias al desarrollo técnico, tecnológico y económico que se alcanzó del “lado de acá de la línea” sobre todo durante el siglo XX, no deja de estar sujeto al pensamiento de la época y del lugar donde es producido y por consiguiente de reflejarlo. De fácil acceso, fácil reproducción, y menos efímera que las artes en general, la película del cine atraviesa continentes y generaciones, actualizando con el tiempo conceptos, preconceptos e hipótesis, que las nuevas generaciones van adoptando, muchas veces, de forma inconsciente. Cada filme transmite y “congela” en su cuerpo determinadas representaciones identitarias, y por lo tanto refleja, queriendo o no, la forma como se piensan aquellos que están de “este lado de la línea” y también “los otros”, los que están de “aquel lado de la línea”. En una palabra, podemos comprender cómo se refleja en los filmes el pensamiento sobre “nosotros” y sobre el “otro” y sobre la relación entre ambos, y cómo a su vez los filmes ayudan a reconstruir esas identidades y las relaciones entre ellas, en una dialéctica comunicativa que puede ser repetida *ad infinitum*.⁴¹

João Mário Grilo, en un breve recorrido por la historia del cine portugués, hace la siguiente división temporal: 1) un cine de actores (1930-1950), 2) un cine de autores (1960-1990) y 3) un cine de productores (1990-...). En las primeras décadas, el cine fue empleado principalmente para crear retratos “célebres e instantáneos de una sociedad lisboeta irónica, pero invariablemente segura de sí misma y estereotipada”⁴², era el tiempo de la comedia portuguesa, el género más popular de la época,⁴³ con “un gusto por la facilidad y por un convencionalismo anticuado de las soluciones dramáticas y formales.”⁴⁴ Era un cine de

⁴¹ Ana Cristina Pereira, *op. cit.*, p. 28.

⁴² João Mário Grilo, *O cinema da não ilusão. Histórias para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa, p. 16.

⁴³ Se pueden destacar filmes como *A Canção de Lisboa* (1933), *O Pai Tirano* (1941), *O Pátio das Cantigas* (1941), *O Costa do Castelo* (1943), entre otras. También existió, paralelamente, el drama de costumbres: *Maria Papolia* (1937), *Ala-Arriba* (1942), *A Canção da Terra* (1938), *Lobos da Serra* (1942), por mencionar algunos. Cfr. João Mário Grilo, *op. cit.*

⁴⁴ *Ibíd.* p. 14.

fórmulas y recetas, donde se hacía del 'pueblo' el protagonista de historias sentimentales, encantadoras, de matiz realista y de mensaje ligero.”⁴⁵ Al inicio de la década de 1930,

se consagraba la legitimidad de la dictadura militar establecida con la revolución de 1926, al mismo tiempo que se lanzaban las bases corporativas del Estado Novo, con la creación de los “sindicatos nacionales”, de inspiración fascista, y de la Unión Nacional, la única fuerza política legal. La creación de la Secretaría Nacional de la Propaganda (futura Secretaría Nacional de la Información – SNI) en 1935, al frente del cual se coloca a António Ferro, intelectual “modernista” que se confiesa “un gran amigo del cine nacional”, era el corolario natural de este proceso de instalación del régimen. “Se sensibilizaban” así importantes sectores de la cultura y del espectáculo, buscando integrarlos en un amplio programa de acción política de propaganda de masas, colocando a la par las virtudes del Estado con las manifestaciones particulares de un portuguesismo alegremente corporativo.⁴⁶

Fue también durante esas décadas que se creó la primera Ley de Protección del Cine Nacional (Ley No. 2027, en 1948). Asimismo, para la producción y distribución de filmes, en 1955 se creó la Radiotelevisión Portuguesa. En estos años, destacaron filmes como *A Revolução de Maio* (1937) para celebrar las obras y virtudes del Estado Novo y que tenían como función cuatro características importantes: “1. Servir al cine portugués, 2. Servir al público portugués, 3. Servir a la propaganda de Portugal y

fig. 1.1. Póster de Aniki-Bobó, (1942, Manoel de Oliveira)



4. Servir a la política de Salazar.”⁴⁷ Sin embargo, fuera de todas estas tipologías y de lo que João Mário Grilo llama una “mediocridad general”, a finales de este período, surgieron también movimientos de contestación al cine nacional y al régimen, manifestados en crítica

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 15.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 14.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 63.

y cineclubes. También, en 1942, Manoel de Oliveira estrenaría *Aniki-Bobó*, filme que sería sentenciado a un silencio de más de veinte años. **(fig. 1.1)**

Me parece importante mencionar tres filmes que fueron parteaguas en la filmografía portuguesa de la alborada de la década de los 60: *Os Verdes Anos* (1963) de Paulo Rocha, que sería “la primera respuesta global al cine del pasado, con la misma coherencia, pero poniendo en escena una filosofía radicalmente opuesta.”⁴⁸ *O Acto da Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, donde “se cruzan la realidad y la ficción, proyectando el filme una imagen de Portugal y de las tradiciones (paganas) que está a años luz de las necesidades turísticas del SNI, que subsidia el filme.”⁴⁹ Y finalmente, *Trás-os-Montes* (1976) de António Reis y Margarida Cordeiro, “un filme absolutamente marcante de la moderna producción portuguesa y un verdadero acto de revelación.”⁵⁰ También es preciso mencionar que la década de los 60 concluiría con tres sucesos que cimbraron el presente del cine portugués, estableciendo bases para su futuro: para apoyar las relaciones financieras debilitadas del cine portugués, surgió la Fundación Calouste Gulbenkian en 1956, otorgando significativa libertad a los autores-realizadores, también se creó la Ley 7/71 que introdujo diversas soluciones financieras para el cine de autor. Y, finalmente, surgió una nueva ola cinematográfica donde resaltarían nombres de autores como João César Monteiro, Alberto Seixas Santos, Fernando Matos Silva y António-Pedro de Vasconcelos, que pronunciarían y tomarían ya una postura firme en contra del Estado Novo. Con estos cambios instaurados, la década de los 70 para el cine portugués se vio permeada por constantes modificaciones en

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰ *Ídem.*

los ámbitos de producción y distribución que ya para el inicio de la década de los 80, permitiría la implementación de financiamiento para óperas primas de diversos realizadores, entre los cuales estaba Pedro Costa con su primera obra *O Sangue* (1989).⁵¹

b) CABO VERDE: LIMBO Y RESTITUCIÓN

“Cabo Verde es un testimonio”. Así inicia el argumento del proyecto titulado *Down to Earth*,⁵² escrito para solicitar financiamiento nacional e internacional, previo a la elección del título original de *Casa de Lava*, cuando el proyecto aún se encontraba en ciernes. En este mismo texto se menciona cómo Cristóbal Colón, al pasar por el archipiélago de Cabo Verde en el siglo XV, en su salida hacia el continente americano, no sólo se sorprendió ante el nombre tan extraño y erróneo del lugar, sino ante la sequía, la ausencia de vegetación y la enfermedad de la gente local, por lo que no se atrevió a permanecer mucho tiempo en ese lugar. Costa, en un acertado guiño a un encadenamiento de este, literalmente, *colonialismo*, cita a Joseph Conrad para hilar luego el argumento del filme: “Hicimos escala en algunos otros lugares de nombres grotescos, donde la alegre danza de muerte y el comercio continuaba desenvolviéndose en una atmósfera tranquila y terrenal, como en una catacumba ardiente.”⁵³ Se habla de muerte y de espectros. Sin embargo, antes de ahondar en estos detalles y en el filme de manera más puntual y concreta, para así poder entender de dónde provienen estos espectros que deambulan en el cine de Pedro Costa y que surgen de aquí, de esta isla como limbo geográfico y existencial, es preciso realizar una acotación histórica.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 28.

⁵² *Down to Earth*, guion, archivo consultado en la Cinemateca Portuguesa, consultado el 21 de junio del 2019.

⁵³ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, una novela que narra la historia del marinero Charlie Marlow y su travesía por el río Congo en busca de Kurtz, el jefe de una explotación de marfil.

Las islas de Cabo Verde fueron descubiertas por los portugueses en el siglo XV, alrededor de 1460. Antes de esto no hay rastros de presencia humana. Es decir que la memoria caboverdiana nació con la llegada de los europeos. Asimismo, una de las primeras actividades que se llevó a cabo en el territorio fue el tráfico de esclavos, ya que era un punto estratégico para las rutas del comercio humano, a la vez un emporio comercial y estación proveedora para las expediciones marítimas hacia Asia, India y América. Todos los grandes navegadores –Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, Sebastian del Cano y Colón– desembarcaron, en algún punto, en territorio caboverdiano. Eventualmente, cuando Portugal perdió interés comercial y naval en el territorio, ocurrió una recesión económica y los portugueses dejaron el país, en un estado deplorable con su ya, de por sí, pobre y estéril agricultura, con condiciones climáticas muy duras para la supervivencia. Como consecuencia de esto, el territorio, así como los habitantes caboverdianos se vieron expuestos a numerosos ciclos de sequía y de hambruna, ocasionando una gran emigración de la población.

Hoy en día, el número de emigrantes es superior al de habitantes: 350 000 nacionales que son residentes y alrededor de 400 000 dispersados alrededor del mundo. El núcleo más importante es en Estados Unidos (200 000); Portugal (60 000); Francia e Italia (8 000); Holanda, Brasil, Angola, Senegal, Sudáfrica... Lisboa es la ciudad caboverdiana más grande en el mundo. La sociedad caboverdiana ha sido marcada por la migración desde el principio. Aún cuando estaba ligada con la prolongada sequía, esto sobrepasa esta situación conjetural. *El exilio es una condición insoportable pero inevitable del alma caboverdiana.*⁵⁴

A mediados del siglo XX, cuando los habitantes de Angola, Mozambique y Guinea, las otras colonias portuguesas, luchaban por su independencia, Amílcar Cabral fundó, en 1956, el Partido Africano por la Independencia de Guinea y Cabo Verde (PAIGCV). Para el

⁵⁴ Cfr. *Down to Earth*, guion. Es importante considerar que estos son datos del momento de la producción del filme, en la década de los 90. Las itálicas son mías.

25 de abril de 1974, el cambio político del régimen aceleró el proceso de independencia de Cabo Verde, el 5 de julio de 1975, día en que se volvió una nación soberana. Para el año de 1994, fecha de realización del filme, el 67% de la población caboverdiana era mestiza, 30% negra y 3% blanca, considerando los matrimonios y las relaciones entre esclavos, portugueses y otros habitantes de otras islas. Sin embargo, “el proceso de moldura social caboverdiana fue más que una europeización del africano, una africanización del europeo.” La lengua oficial de Cabo Verde es el portugués, aunque el *crioulo* es la lengua de identidad y unidad nacional. Sin embargo, explica Pedro Costa, en la tradición de esta cultura, los espíritus de los muertos caboverdianos hablan en portugués.⁵⁵

c) “O CINEMA É UM OFÍCIO”: EL CINE DE PEDRO COSTA

Pedro Costa forma parte de la primera generación de cineastas formada por la Escuela Superior de Teatro y Cine de Lisboa. “Esta generación es heredera, por un lado, de una tradición de cine europeo purista, ecléctica, y fuertemente ideológica (al punto de rechazar la idea de querer ser provocativo al público), y por otro, de un camino que había sido trazado en el sentido de sensibilizar los organismos públicos para la urgencia de apoyar la producción cinematográfica portuguesa, las óperas primas y el documental.”⁵⁶ Esta generación ya no se centraba en la definición de la portugalidad, como lo hicieron varios cineastas de las décadas de los 70 y 80. Asimismo, en la formación cinematográfica de Costa, cabe mencionar que trabajó como asistente de João Botelho, Jorge Silva Melo, João César Monteiro y Paulo

⁵⁵ Lucrecia Arcos Alcaraz, “Filmar lo incomprendible, perseguir esa pequeña luz: una entrevista con Pedro Costa”, *La Furia Humana*, no. 38, 2020, <http://www.lafuriahumana.it/index.php/72-lfu-38/938-lucrecia-arcos-alcaraz-filmar-lo-incomprendible-perseguir-esa-pequena-luz-una-entrevista-con-pedro-costa>
Ver material anexo.

⁵⁶ Ana Cristina Pereira, *op. cit.*, p. 29.

Rocha. Carlos Melo Ferreira califica a la generación de Costa como un cine que terminó por ser una “ruptura sin manifiesto”.

He mencionado ya que actualmente la filmografía de Pedro Costa está compuesta por nueve largometrajes, siete cortometrajes y un ya anclado camino por la instalación, principalmente en colaboración con Rui Chafes, escultor portugués. La herencia de Costa viene, claro, de sus maestros portugueses como fueron Oliveira y evidentemente António Reis, sobre todo António Reis, aunque también es posible ver un referente al cine hollywoodense, sobre todo a John Ford, así como un fructífero legado de la Nueva Ola Francesa, sobre todo de Godard, la cual se ha caracterizado a lo largo de la historia del cine por la composición y la duración de los planos, el sonido directo o la experimentación sonora y, más que nada, por el “código de espontaneidad en el encuentro.”⁵⁷ Lo mismo sucede para Costa, quien varias veces ha argumentado que, al trabajar con una realidad concreta, su cine no se construye a partir de ideas sino de una sucesión de acontecimientos.

El cine de Pedro Costa surge en los años 80 del siglo XX, que, en palabras de Carlos Melo Ferreira, corresponden a una cultura punk y a un cine independiente. “En el cine, los clásicos habían muerto y los modernos también, estaba en curso en América un nuevo Hollywood que podría corresponder a una posmodernidad que aún así cuadra mejor a su cine independiente, con Jarmusch, Gus Van Sant, Hal Hartley”⁵⁸, también era el tiempo de Aki Kaurismäki, Jim Jarmusch, Leos Carax. Los 80, misma década en la que murieron Glauber Rocha, Andrei Tarkovski, Rainer Werner Fassbinder, François Truffaut y John Cassavettes. Y después, los orígenes de Costa como cineasta que remontan a lo que él llama “un tiempo

⁵⁷ Adrian Martin, “A vida de um filme”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009. pp. 91-98.

⁵⁸ Carlos Melo Ferreira, *Pedro Costa*, Edições Afrontamento, 1ª edición, Porto, 2018, p. 25.

anterior al cine, de otra cosa que no es cine”, con inmediatos referentes –siempre latentes en su cine– a Lubitsch, Ozu y Ford, pero también los Straub y Godard, Tourneur, y a la par, los Sex Pistols y Wire, referencias metatextuales en su cine que se vuelven intertextuales.

Es posible, aunque sea de manera un poco general, articular el cine de Costa en distintas etapas, e incluso éstas podrían dividirse en más ramificaciones técnicas y temáticas. En cuanto a una articulación técnica, es posible hacer la distinción de sus primeros tres filmes, *O Sangue*, *Casa de Lava* y *Ossos*, filmados en película de 35 mm, en un formato 1:1.66, el primero en blanco y negro y los siguientes dos a color, mientras que todos los posteriores, a partir de *No Quarto de Vanda* (1:1.33) fueron realizados en video digital, con una cámara Panasonic AG-DVX100, mini dv.⁵⁹ Por otra parte, en cuanto a la construcción de una poética, en la trilogía de los filmes de Fontainhas (*Ossos* (**fig. 1.2**), *No Quarto da Vanda* (**fig. 1.3**) y *Juventude em Marcha* (**fig. 1.4**)⁶⁰, ya hay una dimensión sonora de los filmes, “con diálogos y ruidos en el espacio del plano, ruidos diversos provenientes del fuera de campo.” Con estas elecciones se dilatan un tiempo y un espacio delimitados, y se abren para el mundo que rodea a estos personajes⁶¹, es una cámara que testimonia, no indiferente mas pasiva.⁶² También hay una poética establecida, formada, y un Pedro Costa claro con una postura autoral y laboral no sólo ante la industria del cine, sino ante su cine y el cine en sí: *O cinema é um ofício, é como ser pedreiro*.⁶³ Es decir, ver el cine como un oficio –explica Costa–, como ser albañil.

⁵⁹ El formato Mini DV equivale a 11GB de información u 80 minutos de video digital.

⁶⁰ La poética que se establece desde *No Quarto da Vanda* y aquí descrita permanece presente y arraigada en su cine hasta su último filme, *Vitalina Varela* (2019). Entonces en esta descripción de características no me refiero simplemente a los filmes de la trilogía.

⁶¹ Cfr. Carlos Melo Ferreira, *op. cit.*, p. 16.

⁶² *Ibíd.*, p. 51.

⁶³ “O cinema é um ofício, é como ser pedreiro”, entrevista a Pedro Costa, consultado el 15/10/2019 en https://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html

Ya no trabaja con actores profesionales sino con los habitantes del barrio, ya no hay una presencia invasiva del cine como artificio, ni de grandes equipos o enormes producciones. En estos filmes, ya con un hilo conductor que se establece desde Vanda, la creatividad cinematográfica de Costa yace en su trabajo con lo existente y no con un argumento previamente escrito, ya no hay guion. Así, aunando lo técnico con lo poético, en estos filmes ya hay un claro interés antropológico que se centra en grupos sociales poco conocidos, poco documentados y por ende poco estudiados, lo que incluso podría permitir establecer una relación con el lumpenproletariado, la gente desempleada formando el ejército social de reserva. Entonces se crea un cine anclado a una realidad material y a la vez comunitaria, que se aleja del carácter ilusionista y espectacular –en sentido del espectáculo– y que nos confronta en tanto espectadores con una realidad ruda y agreste, cruda también, que, en términos estéticos, pero irónica y acertadamente políticos, es también una naturaleza muerta. Es “homenajear a aquellos con quienes trabaja. No para explorarlos sino para crear con ellos.”⁶⁴

fig. 1.2. Fotogramas de *Ossos* (1997, Pedro Costa).



⁶⁴ Carlos Melo Ferreira, *op. cit.*, p. 27.

fig. 1.3. Fotogramas de *No Quarto da Vanda* (2000, Pedro Costa).



fig. 1.4. Fotogramas de *Juventude em Marcha* (2006, Pedro Costa).



Si ya en *No Quarto da Vanda* existe una dislocación que adquiere una dimensión formal más definida y hay también un cambio de mirada no sólo hacia la sociedad portuguesa sino un cambio explícito en las condiciones de producción en su cine,⁶⁵ *O Sangue* y *Casa de Lava* permanecen más aislados dentro de esa unidad poética que se fue formando con los años en el trayecto cinematográfico de Costa. Son filmes independientes, de experimentación y aprendizaje dentro de lo que se forjó y afianzó con el tiempo, además, muy diferentes el

⁶⁵ Cfr. Raquel Schefer, *op. cit.*

uno del otro. *O Sangue*, como ópera prima, es primer y último homenaje al cine clásico, despedida quizá, “es un filme que invoca al fantasma una última vez antes de partir hacia otros lugares, hacia otra relación con la imagen.”⁶⁶

Es un filme en blanco y negro, con fuertes contrastes que aluden a una estética de *film noir*, alusión a Jacques Tourneur, Howard Hawks o Charles Laughton. Pero también es un filme “hecho por una persona que tiene miedo de perder el cine, de que la infancia y el crecimiento de las personas no tengan filmes, no tengan libros y no tengan cine y que su soledad no sea ocupada por todo esto”⁶⁷, nuevamente ese tiempo anterior al cine, el regreso a algo que quizá no es cine. Es, en palabras de Raquel Schefer, “un filme sobre los *revenants*”⁶⁸ de la revolución fallida [que] se vuelven espectros de un tiempo prospecto, prefigurando el impacto de la unión europea en la sociedad portuguesa.”⁶⁹ A diferencia de los filmes posteriores, que son filmes oscuros, por las pieles de las personas, por la oscuridad y aislamiento del barrio de Fontainhas, por el juego con el dolor y con las sombras y lo que surge y permanece en ellas, *O Sangue* es literalmente un *filme negro* porque, retomando la frase de Matisse –más tarde empleada por João Bénard da Costa para analizar el cine de Pedro Costa– “el negro es un color”⁷⁰. Y es, justamente, retomando la concepción de Matisse,

⁶⁶ “Órfaos”, Philippe Azoury, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 83-90.

⁶⁷ Daniel Ribeiro Duarte, *O cinema de Pedro Costa*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasil, 2010, p. 19.

⁶⁸ La palabra en francés y en inglés me parece muy acertada porque refiere al verbo *revenir*, es decir, a aquellos que vuelven, cuando en español refiere a los aparecidos o los resucitados, perdiendo el carácter incluso de movimiento y acción de *volver de la muerte*.

⁶⁹ Raquel Schefer, *op. cit.* p. 4.

⁷⁰ João Bénard da Costa explica que esta frase atribuida a Matisse “Le noir est une couleur”, surgió, en el año de 1946, después de la guerra, como energía y esperanza, se convirtió, justamente, en un color. También explica que en la Edad Media el negro se asociaba con lo demoníaco o lo melancólico, mientras que en el Renacimiento se empleó y afirmó en los retratos de pintores como Lotto, Tiziano, Tintoretto, Dürer y Holbein, entre otros. Pero no fue hasta el Realismo que el negro se introdujo. Están las Pinturas Negras de Goya y las oscuridades de Kandinsky, Malevich y Rothko o el negro sobre blanco de Motherwell. *Cfr.* “O Negro É Uma Cor ou o Cinema de Pedro Costa”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p. 15-28.

que surge esta posibilidad pictórica en el cine de Costa donde, en cuanto mayor negrura exista, mayor luminosidad hay. Además, si se piensa el negro no como ausencia de luz ni sombra, sino como la absorción de todos los colores, y, por ende, un color, el negro se vuelve así, no sólo el primer grado de lo oscuro, sino el origen de lo visible.⁷¹ Por esto mismo, *O Sangue* es este origen de lo que paulatinamente se irá esclareciendo en los filmes del autor, es, también un prólogo a lo posterior, y quizá, como explica Philippe Azoury, el momento en que

Costa sabe que tendrá que romper con los homenajes, parar de invocar a sus muertos de elección, soltar las ataduras de las referencias para poder encontrar en otro sitio su propio oxígeno, inventar su propia magia blanca. Hay un Pedro Costa que exhuma (los fantasmas del cine legendario) y un Pedro Costa que entierra, que quema (por todos los medios: *O Sangue* es un filme en fuego, la fiebre en *O Sangue*), que se asienta líquida, que quería ser de una vez por todas huérfano, y ya no heredero.⁷²

He dicho ya las razones por las cuales *O Sangue* permanece más aislado dentro de esa unidad poética que se fue formando con los años en el recorrido cinematográfico de Costa, y cómo el filme se conecta e inaugura lo posterior. Sin embargo, ¿qué sucede con *Casa de Lava*, segundo filme, también aislado, experimental y como dice el realizador, boicoteado?, ¿dónde, dentro de todo este trayecto, se posiciona?

Veamos pues que todos los filmes de Pedro Costa convergen en tres categorías que Raquel Schefer identifica en el filme *Cavalo Dinheiro* pero me parece pertinente afirmar que permean en toda su filmografía: la espectralidad, la dialéctica de ausencia y presencia, y los lugares heterotópicos que ella denomina como *haunted*. Para esto, también es preciso mencionar que en la historia de Portugal hay tres momentos clave: 1) las guerras de liberación

⁷¹ Cfr. João Bénard da Costa, *op. cit.*

⁷² Philippe Azoury, *op. cit.* p. 84.

(1961-1975) y revoluciones anti-coloniales, 2) la Revolución de los claveles (1974), y 3) el ascenso de Portugal a la Comunidad Económica Europea en 1986.⁷³ Ya una vez explicado el contexto colonial no sólo de la dictadura sino de la explotación imperial desde el siglo XV en el territorio caboverdiano, me parece posible hablar de una incorporación del trauma colonial,⁷⁴ no sólo en los cuerpos de los personajes, sino en el cuerpo del cine y del filme. Para esto, creo que debe mencionarse que en todos los filmes hay lazos familiares y sanguíneos: en *O Sangue* hay un padre, dos hijos y un tío; en *Ossos*, una pareja con un hijo y la hermana de la madre; en *No Quarto da Vanda* hay dos hermanas; en *Juventude em Marcha* surge Ventura, un padre con muchos hijos, el padre metafórico de todos estos exiliados; en *Cavalo Dinheiro* hay una viuda. En *Casa de Lava*, filme de nuestro interés, hay una madre y un hijo.⁷⁵ Entonces, retomando 1) el “régimen de interidentidad” de Sousa Santos descrito al principio; 2) el hilo conductor temático de los lazos familiares y sanguíneos en la filmografía de Costa; y 3) la incorporación del trauma colonial en sus personajes, me parece pertinente añadir que a lo largo de sus filmes existe también –quizá retratada de manera sutil y entredicha, mas siempre presente– una relación sanguínea entre el colonizador y el colonizado, no sólo por el mencionado proceso de africanización del europeo, sino por la sangre derramada a lo largo de los siglos.

Porque claro está, como explica Raquel Varela, que “la historia popular de la revolución portuguesa es la historia de los resistentes, de los “sin voz”, de aquellos que, eclipsados por los decretos, las declaraciones diplomáticas, las artimañas y otras luchas políticas, generalmente no tienen un lugar en la historia”, pero recordemos, apelando

⁷³ Cfr. Raquel Schefer, *op. cit.*

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Cfr. Ana Cristina Pereira, *op. cit.*

nuevamente a Sousa Santos, que está el otro lado de la línea, ese Cabo Verde, las víctimas y herederos de la guerra colonial, y que, finalmente, éste es un cine de exiliados que tienen que reaprender y olvidar una serie de cosas para mantenerse a flote, donde Pedro Costa, exiliado él también, busca crear un espacio-tiempo apátrida, más allá de cualquier geografía. Y así, buscando la realidad a través del artificio, el realizador busca plasmar la memoria y el trauma colectivo de una sociedad escindida, interidentitaria, no para dar voz, sino para en ese exilio, alcanzar formas que la realidad no les permite.

II. UN FILME BISAGRA O “CONVALECER EN LA ISLA DE LOS MUERTOS”

“Déjenme dirigir una pequeña danza de la muerte, en parte farsa, en parte tragedia, donde los fantasmas y la gente unen sus manos y remueven la tierra quemada, [donde] el amor perdido persigue lo que le corresponde, [y] se intercambian viejos y nuevos sacrificios a la música lastimera de la memoria que nos vuelve a todos inmortales.”¹ Así inicia el argumento del proyecto titulado *Down to Earth* que posteriormente se convertiría en *Casa de Lava* (1994). En la filmografía de Costa, este segundo filme funge como bisagra, es un parteaguas, ya que existen particularidades que acentúan su importancia y que lo destacan y distinguen de los demás.

a) *CASA DE LAVA*: BISAGRA Y BOICOT

Casa de Lava se realizó en 1994, en formato 35 mm y a color, con la participación de Paulo Branco como productor y Emmanuel Machuel como director de fotografía. “Fue un rodaje muy clásico y convencional, con un mapa de rodaje, un plano de trabajo, días, escenas, locaciones, actores, y cumplimiento absoluto de los horarios”², explica Pedro Costa. A pesar de ser una obra ya con esbozos documentales aún contiene una narrativa y se trabaja con actores profesionales: Inês de Medeiros como Mariana, Isaach de Bankolé como Leão, Édith Scob como Edite, Pedro Hestnes como el hijo de Edite, y Raul Andrade como Bassoé.³

(fig. 2.1-2.4)

¹ Guion y argumento de *Down to Earth* (1992), Archivo de la Cinemateca Portuguesa.

² Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.*, s.p. Ver material anexo.

³ Todos los demás personajes son habitantes originarios de las islas de Cabo Verde.

fig. 2.1. Fotograma de *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa), Mariana – Inês de Medeiros



fig. 2.2 Fotograma de *Casa de Lava*, Edit– Édith Scob



fig. 2.3. Fotograma de *Casa de Lava*, Leão – Isaach de Bankolé



fig. 2.4. Fotograma de *Casa de Lava*, hijo de Edit – Pedro Hestnes

Esta segunda obra se filmó en Lisboa y Cabo Verde, en aproximadamente seis semanas. Actualmente, Pedro Costa explica que para él *Casa de Lava* es un filme completamente boicoteado. Filmar en Cabo Verde provino de un malestar con el pueblo portugués, un “disgusto del país, del estado político, social, artístico. Esto fue en 1991-92-93, el período en que el poder de derecha en el cine comenzó a ser más feroz, la dificultad para conseguir dinero [ahí] era enorme –el proyecto fue rechazado dos veces–, a pesar de ya tener apoyo en el extranjero.”⁴ Este disgusto hizo que Costa quisiera salir, exiliarse no sólo

⁴ Vasco Câmara, *op. cit.*, p. 3.

de las convenciones de la industria cinematográfica, sino exiliarse también él en territorio ajeno, rompiendo con el cine que había realizado anteriormente.

[Hay que] pasar por una primera película, que es como todas las primeras películas: 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 en mí. Aún no sabía a qué, pero estaba el miedo de afrontar algo desconocido, que hablaba otra lengua. Me dije que lo mejor para afrontar ese miedo era ir enseguida en su búsqueda: al volcán, al agujero negro.⁵

Por una parte, Costa pone en escena y muestra abiertamente una figura y un lugar hasta ese punto ausentes del cine portugués de ficción:

- 1) “la figura del trabajador caboverdiano sin documentos, explotado y sometido al trabajo peligroso de la construcción civil y de obras públicas en Lisboa”
- 2) “un lugar siniestramente conocido, el campo de concentración de Tarrafal, en la isla de Santiago, donde el poder salazarista exilió, aprisionó y mató a los opositores más determinados a su dictadura. Ese campo, subraya Costa, donde los jóvenes prisioneros políticos habían cavado sus propias sepulturas.”⁶

Esto puede verse claramente reflejado en la elección de la isla donde estaba el campo de concentración de Tarrafal y con el personaje trabajador de Leão, además del retrato de los hombres cuyo único deseo es dejar la isla para ir a trabajar a Portugal o ir *morir a Sacavém*.⁷

⁵ “El punk, el cuarto, la adolescencia”, conversación con Pedro Costa, Cyril Neyrat, en Pedro Costa; Cyril Neyrat; Andy Rector, *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa*, Intermedio, Barcelona, 2011, p. 14.

⁶ Jacques Lemièrre, “‘Terra a Terra’ O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p. 104.

⁷ A lo largo del filme hay una mujer cuyo nombre desconocemos que deambula por toda la isla y es una de las que aparecen en el montaje de la secuencia inicial, donde tres de los nueve planos de las mujeres son detalles de ella repetida. A lo largo del filme se sugiere que esta mujer fue pareja de Leão. El último plano de todo el filme es esta mujer acostada en el umbral de una casa. Antes de este plano final observamos a Edite, la mujer portuguesa caminando al lado de Bassoé y sus hijos, sugiriendo que por fin partirán de la isla. Una de las mujeres, sentada junto a un árbol, le pide a Edite que también se la lleve a ella, porque quiere ir a morir a Sacavém. Sacavém es un distrito portugués a pocos kilómetros de Lisboa.

Yo agregaría como tercer elemento y de manera más general todo el archipiélago de Cabo Verde, en África, y lo que éste conlleva, país donde acontece todo el filme, mas que contiene una importancia histórica fundamental, no sólo por la contención del ya mencionado *campo de muerte lenta* de Tarrafal, sino por su cualidad de tránsito en cuanto a las rutas de tráfico de esclavos, mencionado anteriormente en la introducción. Por otra parte, cabe mencionar que Cabo Verde es un testimonio y también es un intersticio.

Es preciso entonces decir que dentro de este papel transitorio que encarnan las islas yace el inicio de un recorrido, no sólo geográfico sino cinematográfico, ya que *Casa de Lava* “surge como epicentro de este camino, filme de los retornos inversos y de las expulsiones forzadas” y donde se da inicio a una serie de transformaciones técnicas y narrativas como la renuncia a la presencia invasiva del cine como artificio, es decir, a los grandes equipos o enormes producciones, así como el trabajo en video digital y ya no en película.⁸ También se inauguró el trabajo ya no con actores profesionales sino con los habitantes de la isla y posteriormente del barrio de Fontainhas, en Portugal. Porque “ese pueblo, esa gente, ya había sido engañada por todo, por la tierra, por los fantasmas, por los portugueses. Y no podían ser engañados una vez más por el cine.”⁹

Así, la última cualidad transitoria de Cabo Verde yace en la apertura que le dio a Costa para la realización de sus filmes subsecuentes. Puesto que después del rodaje de *Casa de Lava*, en su regreso a Lisboa, los habitantes caboverdianos le pidieron que fungiera de alguna forma como mensajero y llevara cartas, regalos y demás encargos a sus familiares en la metrópoli, en el barrio de Fontainhas. Fue a partir de ese encuentro, desplazamiento y

⁸ *Casa de Lava* se filmó en 35 mm a color, en formato 1:1.66, y fue el penúltimo filme que Costa realizó en película, el último fue *Ossos* (1997) y ya en *No Quarto da Vanda* (2000) comenzó a trabajar en video digital con una cámara Panasonic AG-DVX100, mini dv.

⁹ Vasco Câmara, *op. cit.*, 2-4.

acontecimiento también, que Costa se sumergió en el barrio lisboeta y se acercó a la comunidad migrante caboverdiana, desplazada y marginal, un grupo social poco conocido, poco documentado.

fig. 2.5. Ventura y Vitalina. Fotograma de *Vitalina Varela* (2019, Pedro Costa).



En sus filmes posteriores vemos el repetido trabajo con Ventura (*Juventude em marcha*, *Cavalo Dinheiro*), quien, según Costa, “siempre fue un filósofo”, Ventura, quien “tiene también algo de santo, es la única persona santa que yo conozco, santa en un sentido, por lo menos hoy en día, de no querer el mal a nadie ni a nada [...] completamente desprendido, no tiene ningún interés [...] Lo que me hace acreditar la existencia de los santos laicos, una especie de santidad, la única que conozco.”¹⁰ Y, ahora, en 2019, Vitalina, una mujer que “se quedó en Cabo Verde, y se quedó siempre, siempre esperando una llamada o un boleto de avión que nunca llegó. Y por fin, en 2013, llamaron a Cabo Verde, a casa de Vitalina diciendo que el marido había muerto.”¹¹ (**fig. 2.5**)

¹⁰ Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.*, s.p. Ver material anexo.

¹¹ *Ibíd.*

Cabo Verde es un testimonio, un regreso y renacimiento, eterno retorno a una tierra aunque demasiado árida, siempre tierra, siempre madre, siempre punto de partida y gestación.

También es un intersticio.

b) JACQUES TOURNEUR, ROBERT DESNOS Y EL ARCHIVO

Tourneur

He mencionado ya que *Casa de Lava* es una ofrenda referencial al cine clásico, por lo que la idea original partía en realizar una variación de *I Walked with a Zombie* de Jacques Tourneur, que narra la historia de Betsy, una enfermera canadiense que es contratada por el terrateniente de una plantación de azúcar en el Caribe, para cuidar a su esposa, cuya enfermedad ha hecho pensar a los habitantes de la isla que quizá es una muerta viviente. No es gratuito que Vasco Câmara, en una entrevista a Pedro Costa, se refiera al archipiélago de Cabo Verde como la isla de los muertos: “Convalescer na Ilha dos Mortos” y que Costa, en esta misma, inaugure una categoría del cine a nivel de lo sonámbulo. **(fig. 2.6)** Tampoco es gratuito que el filme se haya rodado en Cabo Verde, que, como el Caribe, alude a la colonia, al margen, a lo no hegemónico, y *Casa de Lava*, por su parte, al ya mencionado colonialismo subalterno y al régimen de interidentidad.

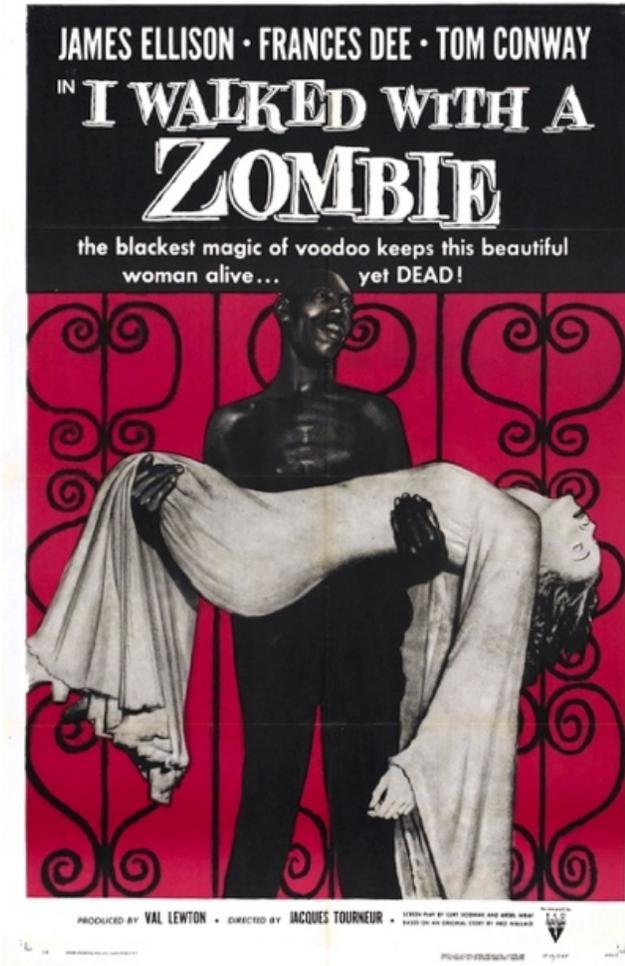


fig. 2.6. Cartel de *I Walked with a Zombie* (1943, Jacques Tourneur)

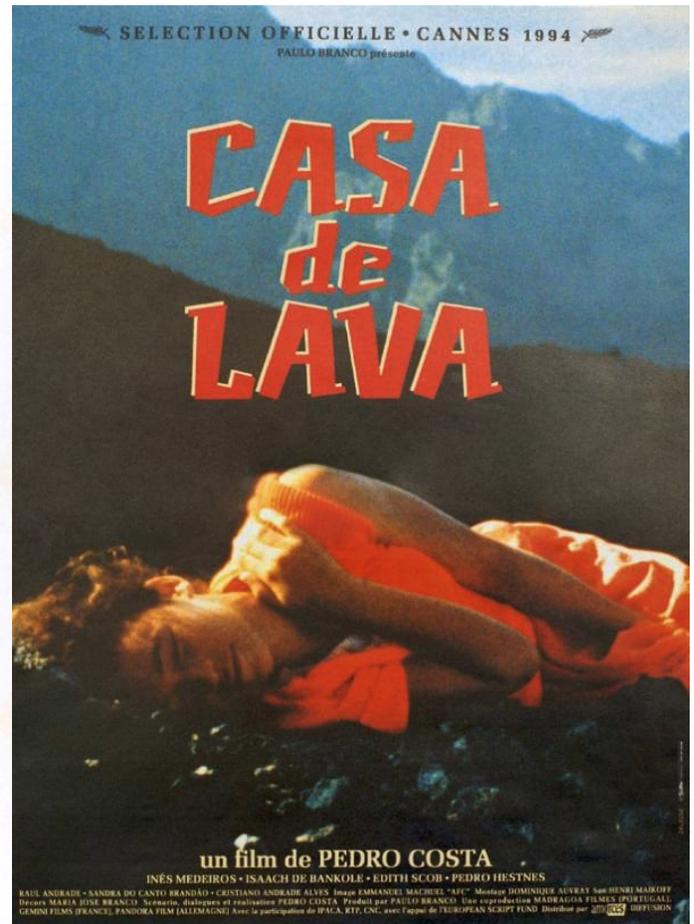


Fig. 2.7. Cartel de *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa)

Inicialmente, estaba planeado que el rodaje se realizara en las islas Azores porque tienen en común con Cabo Verde un volcán, “muy interesante, espectacular... pero quizá menos misterioso, menos excitante.”¹² Además, que tiene lugar en el Caribe, en la América Central mestiza y mulata.¹³ Esto último llevó a Costa a pensar en el lado mestizo de Portugal:

Portugal es un país que es muy mezclado, es muy mestizo. El ejemplo más grandioso, para mí, más interesante, es Cabo Verde. Porque Cabo Verde es una nación que no existía, en fin, una raza que no existía, fue un resultado del mestizaje. Las Islas de Cabo Verde estaban desiertas. Ahí me acuerdo de eso, y después, porque también tenía ganas de hacer una película con muchos misterios, un poco de delirio. Y era el ejemplo más interesante, un poco más lejos, un poco más África, un poco más negro.¹⁴

Así, este estado sonámbulo del cine del cual habla Costa, aludiendo y homenajando también a los muertos vivientes de Tourneur, refiere a una condición histórica de una población que –como mencioné al inicio del ensayo– busca restituir, recordar, reconstruir esa cadena de sufrimiento y pronunciar su olvido, su memoria, cuando ha sido terriblemente dañado por la historia, la condición sonámbula del cine, de los caboverdianos, como ese punto medio entre la vida y la muerte –como el coma de Leño–, ese estado catatónico, como una especie de enfermedad, padecimiento histórico y hereditario.

Los caboverdianos son un pueblo de suicidas [...]. Tienen un gran índice de suicidios, son muy desesperados. Normalmente se lanzan de los acantilados de las montañas. La mayor parte de las personas que se suicidan en Cabo Verde, pero acá [en Portugal] también, se lanzan al vacío, en su propia montaña, en su propio acantilado. [Los caboverdianos] tienen un trazo melancólico y un poco desesperado que también hizo en un principio escoger Cabo Verde, era una idea de que tal vez podría encontrar algo que obviamente no iba a encontrar en las Azores.¹⁵

¹² Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.*, s.p. Ver material anexo.

¹³ *Cf.* *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ *Ibíd.*

fig. 2.8. Fotograma de *I Walked with a Zombie*
(1943, Jacques Tourneur)



fig. 2.9. Fotograma de *Casa de Lava*
(1994, Pedro Costa)



El archivo

“Supongamos por cinco minutos que el cine es una piel. Este cuaderno preliminar al filme *Casa de Lava* sería las vísceras bajo la piel. Si movemos un poco la película del filme, y vemos la carne, se ve el cuaderno.”¹⁶ *Casa de Lava* no es sólo el filme, también se compone por un archivo que es el diario de trabajo que acompañó la realización del filme y que fue publicado con el título *Casa de Lava – Caderno*. “*Casa de Lava* (el cuaderno) es el hermano mayor moral y hemorrágico de *Casa de Lava* (el filme). Ahí dentro, todo está completamente desnudo. No hay piel para proteger o contener la sangre que hierve.”¹⁷ Durante la realización del filme, Pedro Costa realizó un diario de trabajo, actualmente publicado por las ediciones Pierre Von Kleist, que consta solamente de recortes de periódico y de enciclopedias, *stills* de películas, fotografías del rodaje y pinturas. Destacan África, la colonia, la fantasmagoría, los rostros, el volcán, Amílcar Cabral, Georges Franju, una innumerable serie de referencias que conforman el filme, que –de otra forma, en estas páginas– son el filme, por los textos, por la

¹⁶ Philippe Azoury, “Hantologie”, *Casa de Lava – Caderno*, Pierre Von Kleist, Lisboa, 2013, s.p. Texto incluido en el folleto anexo al Cuaderno, donde también se publicó una entrevista a Pedro Costa realizada por Nuno Crespo.

¹⁷ *Ibíd.*

paleta de colores, por la aridez, por la ausencia de Costa. Pero también permea la muerte, en los rostros, en el homenaje, en la referencia. “C’est comme une multitude immobile, et gonflée d’une clameur silencieuse... Un silence où les voix hésitent comme si elles craignaient de briser des murs de cristal.”¹⁸ En conjunto con la publicación del cuaderno, viene en anexo un pequeño cuadernillo con una entrevista con Costa y un texto de Philippe Azoury titulado “Fantología”.

Desnos

Nha Cretcheu, meu amor, o nosso encontro vai tornar a nossa vida mais bonita pelo menos trinta anos...” (fig. 2.10) Así comienza la carta que recibe Leão y que Mariana intenta descifrar (presente también en el cuaderno de trabajo), en crioulo, carta que Tina, la niña, comienza a leer, pero no termina. La misma carta que volverá más adelante, en *Juventude em marcha*, la carta de Ventura, y posteriormente, de una forma u otra, en todos los demás filmes, leitmotiv de toda una filmografía. Por otra parte, Tina, la niña caboverdiana, canta una y otra vez una canción en crioulo que también acompaña los créditos finales del filme, una morna¹⁹ que menciona y augura esta mencionada condición sonámbula caboverdiana: “Sólo me queda ser la sombra entre las sombras / ser cien veces más sombra que la sombra / ser la sombra que retornará y retornará siempre / en tu vida llena de sol.”²⁰ Tanto la carta como la morna provienen del poeta francés Robert Desnos. “Hay un filme de Godard –explica Costa– no estoy seguro de cuál sea, *Masculin Féminin*, tal vez *Pierrot le Fou*, donde hay un momento donde él dice: “tan hermoso como la última carta de Robert Desnos a su esposa.” [...]

¹⁸ *Casa de Lava – Caderno*, Pierre Von Kleist, Lisboa, 2013, s.p.

¹⁹ Género de música de Cabo Verde.

²⁰ “Il me reste d’être l’ombre parmi les ombres, / D’être cent fois plus ombre que l’ombre, / D’être l’ombre qui viendra et reviendra / Dans ta vie ensoleillée”, Robert Desnos, “Le dernier poème”.

Alguien, tal vez Belmondo, tal vez alguien más, dice “aussi belle que la lettre de Robert Desnos à sa femme.””²¹

Lo que Costa tomó como referencia fue la carta que Robert Desnos escribió a su esposa, Youki, en 1945, cuando era prisionero en Flöha, un campo de concentración. El mismo Costa tradujo la carta al crioulo y se ha ido transformando y vuelto referencia en cada uno de los filmes. Coincide que, en varios de ellos, son mujeres quienes las leen. **(fig. 2.11-2.13)** Por otra parte, la morna que canta Tina es un poema de Desnos, “Le dernier poème”, traducido y musicalizado por Costa y Raul Andrade, el actor del viejo Bassoé. Costa explica que durante el rodaje de *Casa de Lava*, se encontraba muy cercano al trabajo de Desnos, a sus textos como poeta, a su acercamiento al cine, su cinefilia, a su relación con Robert Bresson y Jean Cocteau. Así que al encontrar esta carta, explica:

no dudé en usarla y en volverla en una especie de carta de inmigrante. De manera más fuerte, después, en otro filme, *Juventude em Marcha*. En ese filme casi decía que la idea del filme es esa carta, no había más ideas, no había nada más que esa carta, que Ventura diciendo aquella carta. Pero en *Casa de Lava* fue la primera experiencia.²²

²¹ Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.*, s.p. Ver material anexo.

²² *Ibíd.*

fig. 2.10. Casa de Lava - Caderno (Pedro Costa)



fig. 2.11. Fotograma de Casa de Lava (1994, Pedro Costa)



fig. 2.12. Fotograma de *Cavalo Dinheiro* (2014, Pedro Costa)



fig. 2.13. Fotograma de *Vitalina Varela* (2019, Pedro Costa)

Entonces, esta segunda obra en la filmografía del realizador no sólo se compone por la imagen cinematográfica sino también por la imagen fija, por la reapropiación y resignificación de imágenes. Ahora bien, la imagen es una huella, esto quiere decir que “es una inscripción y que supone entonces una superficie de inscripción que es necesariamente técnica.”²³ Así, Adolfo Vera, basándose en Jacques Derrida, explica que “a la base de toda inscripción hay repetición, el *fort-da*, y por lo tanto la pulsión de muerte que es también pulsión de obsesión y de regreso.”²⁴ Pero, entonces, se pregunta Adolfo Vera, ¿si la imagen es una huella, la imagen en movimiento sería, por ende, huella en movimiento?, ¿cómo se establece la relación entre la espectralidad y el aparato cinematográfico?

Derrida explica que el cine puede poner en escena, clara y frontalmente, una *fantomalité*²⁵, como serían la tradición del cine fantástico o de horror, filmes de vampiros, de fantasmas. Por lo tanto, el homenaje y variación de Costa de Tourneur es ya una evidente sugerencia y determinación ya de los personajes como una (re)construcción y representación de muertos vivientes. Pero, explica Derrida, “es necesario distinguir esto de la estructura de parte en parte espectral de la imagen cinematográfica.” Ya que todo espectador, según el autor, al momento de una función entra en contacto con un trabajo con el inconsciente que se asemeja a lo que él denomina *extrañamiento familiar*.²⁶

²³ Adolfo Vera, “Le cinéma ou l’art de laisser revenir les fantômes: une approche à partir de J. Derrida”, *Appareil* [en línea], 14, 2014, consultado el 2 de mayo del 2019, p. 1. <http://journals.openedition.org/appareil/2115>

²⁴ Adolfo Vera, *op. cit.*, p. 1. En el texto original en francés se emplea la palabra *revenance*, que en español no tiene una traducción muy precisa. En francés, como lo he mencionado anteriormente corresponde con el verbo *revenir* y el sustantivo *revenant*, lo que implica una dimensión espectral y de acción y desplazamiento.

²⁵ La traducción más adecuada para *fantomalité* sería quizá fantasmalidad. Pero en francés implica también un juego

²⁶ Antoine de Baecque, Thierry Jousse, “Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes”, *Cahiers du cinéma*, no. 50, abril, 2001, p. 77, en Adolfo Vera, *op. cit.*, p. 1. Este extrañamiento estaría inmediatamente relacionado con el *ostranénie* utilizado y descrito por los formalistas rusos, principalmente por Viktor Shklovski y luego preconizado por Bertolt Brecht para el teatro.

El cine define un nuevo –e insólito– régimen de creencia, porque de cierta forma se cree lo que vemos proyectado en pantalla. Es también un régimen de testimonio.²⁷ El cine en sí es ya una memoria espectral y por lo tanto un duelo porque “la dimensión espectral no es ni aquella del vivo, ni aquella del muerto, ni aquella de la alucinación ni aquella de la percepción, la modalidad de creer que se refiere debe ser analizada de manera absolutamente original”, es decir que en el cine no sólo se crea un intersticio²⁸ sino que el cine mismo se erige como tal, y entonces como posibilidad para que acontezcan y se repitan el duelo, las memorias en duelo y “los momentos trágicos y épicos de la historia”²⁹, así, en la repetición está también el regreso del espectro. Finalmente, la huella, es decir la imagen, funge como como supervivencia, ya que “el cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta.”

El cine es un injerto de la espectralidad.³⁰ *Casa de Lava*, el filme, está llena de injertos, collage de espacios y de tiempos, el filme como imagen en movimiento, pero también la imagen fija del cuaderno, huella sobre huella que nos cuenta dos veces algo que aconteció. Nos narra aquello de lo que no se vuelve, nos cuenta la muerte.³¹ Pero el relato se escinde en dos, Costa decidió contarlo y testimoniar de dos formas distintas: por un lado, en una estaticidad inmediata en una primera instancia, es decir, la imagen fija, los recortes, las pinturas, las fotografías, algo tangible, que podemos sostener entre nuestras manos. Y por otro, el filme, la imagen en movimiento que no por estar en movimiento difiere mucho de la estaticidad ni de la fijeza de las imágenes albergadas ya en las páginas del cuaderno. En

²⁷ Esto para Derrida como para Adolfo Vera. *Cfr.* Adolfo Vera, *op. cit.*

²⁸ Digo intersticio y no espacio-tiempo porque para Derrida y para Vera el regreso (revenge) y la obsesión (hantise) son antes que todo, modos de la temporalidad, pero destrucción de la temporalidad que ha sido construida e impuesta por la metafísica de la presencia en la historia. La espectralidad no sólo destruye o anula el presente sino cualquier manifestación de la presencia.

²⁹ Adolfo Vera, *op. cit.*, p. 2.

³⁰ *Cfr.* Jacques Derrida en Adolfo Vera, *op. cit.*

³¹ *Ibíd.*

ambos soportes se narra lo mismo, desde el mismo lugar pero de distinta forma, desde la imagen como huella. Y tanto filme como cuaderno coinciden en la ausencia de palabra – territorios de lo no dicho– para hacer volver, *revenir*, otra forma de decir. Se inaugura entonces la *hantologie*³² –la fantología– porque se abre un intersticio entre las fronteras lingüísticas, cinematográficas, temporales y geográficas, se abre un intervalo que deviene el lugar ideal de la indeterminación a partir del cual tanto Pedro Costa como los caboverdianos pueden escapar, pero a la vez (re)crear y activar el juego de apropiación y reapropiación de cualquier pertenencia e identidad. Y así, *morir mil muertes*,³³ pronunciar el duelo.

Como bien analiza António Guerrero en su texto titulado “A suspensão e a resistência”: el gesto más político de Costa es el intersticio, el poder de los personajes yace en la inexpresividad, el movimiento surge dentro de otro modo –dentro de lo estático– y el archivo, en este filme, es externo, es el cuaderno.³⁴ Finalmente, Derrida explica que ante este milagro espectral que es el cine, es preferente cuando el sujeto en pantalla está muerto, porque así, estamos, sin duda alguna, frente a un fantasma. Sin embargo, ¿qué sucede cuando los sujetos son quizá muertos vivientes?, ¿o si en el filme vuelven, siempre recostados en camas o sobre el piso, ya sea porque necesitan despertar o porque intentan dormir?, ¿qué sucede si el lugar que habitan es quizá una especie de limbo o de purgatorio?

³² *Hantologie*, en español fantología, es una idea introducida por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*. “Esta idea sugiere que el presente sólo existe en relación con el pasado, y que la sociedad después del fin de la historia comenzará a orientarse hacia ideas y estéticas que actualmente son consideradas como rústicas, bizarras u obsoletas; es decir, dirigidas hacia el “fantasma” del pasado.” El diario de trabajo contiene una publicación en anexo donde se publica un texto de Philippe Azoury titulado “Hantologie”.

³³ En los textos anexados al diario de trabajo, también se incluye una conversación entre Pedro Costa y Nuno Crespo titulada “Morir Mil Muertes”, de aquí retomo la expresión.

³⁴ António Guerrero, “A suspensão e a resistência”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 203-205.

c) FANTOLOGÍA: MEMORIA ESPECTRAL Y EL CINE COMO DUELO

“Todo comienza con la aparición del espectro”, enuncia Jacques Derrida en *Espectros de Marx*.³⁵ Y no sólo con su aparición, sino con la espera de la aparición, de que vuelvan, *revenant(s)*. Lo que Derrida define como espectro es una encarnación, pero también es una ausencia. La doble naturaleza del espectro, una parte muerta, es aquello que ha sido olvidado y excluido pero que nunca es repetido de la misma forma. El espectro también es algo marginal y que no podemos controlar. Resuena la secuencia mencionada al inicio del ensayo, el viejo Bassoé: “*Mariana, aquí ni los muertos descansan, ¿no los escuchas?*” Entonces, en mi opinión, es posible tomar el texto de Derrida como punto de partida para analizar ciertos aspectos de la espectralidad en este filme.

Como es bien sabido, el punto de partida del texto es el conocido enunciado con el que abre el Manifiesto del Partido Comunista: “un espectro asedia Europa, el espectro del comunismo.” Asimismo, Derrida, para hablar de la naturaleza y regreso del espectro, retoma el Hamlet de Shakespeare para ejemplificar y analizar la aparición del padre asesinado. De aquí surge la idea del espectro que observa cuando nadie puede verlo, lo que el autor denomina el *efecto visera*. Se enuncia, además, una paradoja, en ese punto en que es devenir-cuerpo pero a la vez una forma carnal del espíritu, porque el espectro se convierte más bien en cierta “cosa” difícil de nombrar porque no es alma ni cuerpo, y a la vez es uno pero también el otro. Existen, también, 1) el duelo, 2) la lengua o la voz y 3) el trabajo de duelo. Así, vemos que, el texto de Derrida parte de un análisis donde quien observa es el padre de Hamlet, un rey, espectro padre, espectro hombre, y que tanto Hamlet como Shakespeare son

³⁵ Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*, editorial Trotta, Madrid, 1998.

epítomes de una cultura occidental claramente marcada. Además, la visera comprende un carácter de lo oculto, de lo escondido, casi voyeur, si es posible un voyerismo desde la muerte.

Sin embargo, ¿qué sucede si quienes observan, esos espectros, representan todo lo contrario? Es decir, ¿qué sucede si los espectros son mujeres, en lugar del padre portador del mayor título nobiliario? Mujeres condenadas a una espera eterna, víctimas de “esa cadena de sufrimiento y de pérdida de memoria”³⁶, siempre del otro lado de la línea, quizá una *raza antigua de princesas*,³⁷ Vitalina (2019) como epítome de la eterna espera de la mujer caboverdiana, gestada en este primer esbozo: *Casa de Lava* (1994). ¿Qué sucede si quien observa no es el padre sino las madres?, ¿qué sucede si se anula el *efecto visera* porque ya hay una evidente exposición histórica, porque ya no hay nada que perder ni de quien permanecer oculto? ¿Qué sucede también si el territorio va más allá de la metáfora Dinamarca de Hamlet, de Shakespeare, de Derrida, incluso más allá del territorio occidental o hasta del mismo territorio continental africano? Cabo Verde. ¿Qué sucede si, para el presente caso, derivado de condiciones materiales concretas que ya han sido explicadas, el espectro que asedia Europa es el espectro del colonialismo? Y así existe también un asedio de la memoria, es posible la incorporación del trauma colonial, y además la deambulación de cuerpos enfermos que son la enfermedad de esta interidentidad histórica.³⁸

Nuevamente, si las manifestaciones temáticas y narrativas del filme se condensan en las tres características del cine de Costa estudiadas por Raquel Schefer y mencionadas en el

³⁶ Vasco Câmara, “Convalescer na ilha dos mortos,” *Público* 10 Feb. 1995: 2–4.

³⁷ En una entrevista con Pedro Costa realizada por Jacques Lemièrre, el realizador explica cómo dentro de su malestar en el ámbito de la su producción cinematográfica, Cabo Verde lo salvó del naufragio y volvió a darle aliento para continuar. “Caigo, justamente, en medio de mujeres perdidas y abandonadas –y todavía no sé que se trata de una raza antigua de princesas. Llego agotado y muy enfermo. Me recogen y cuidan de mí. Durante mi convalecencia agitada, tengo visiones, oigo voces. Veo la isla como un inmenso cementerio o prisión.

³⁸ *Cfr.* Raquel Schefer, *op. cit.*

primer capítulo: la espectralidad, la dialéctica de ausencia y presencia y los lugares heterotópicos, a mi parecer, estos tres elementos van de la mano el uno con el otro, puesto que la espectralidad implica ya un juego de intermitencia (de presencia y ausencia), aunado al deambular, es decir, la(s) forma(s) que tienen los espectros de habitar los espacios. Además, por más intangible que pueda parecer la espectralidad, es necesario situarla en condiciones materiales concretas, como se realizó anteriormente. Hay que delimitar y reconstruir el espacio geopolítico donde resuena este clamor, para entender, justamente, de dónde vienen los espectros³⁹, desde dónde asedian. Porque el asedio –explica Jacques Derrida– es histórico.

³⁹ Derrida explica que debe usarse el plural ya que puede referirse a una multitud, a una sociedad o a una población de fantasmas.

III. ATISBOS DE MUERTE EN ILHA DO FOGO: REPRESENTAR LA AUSENCIA

a) “EL MISTERIO DE LOS ORÍGENES”¹

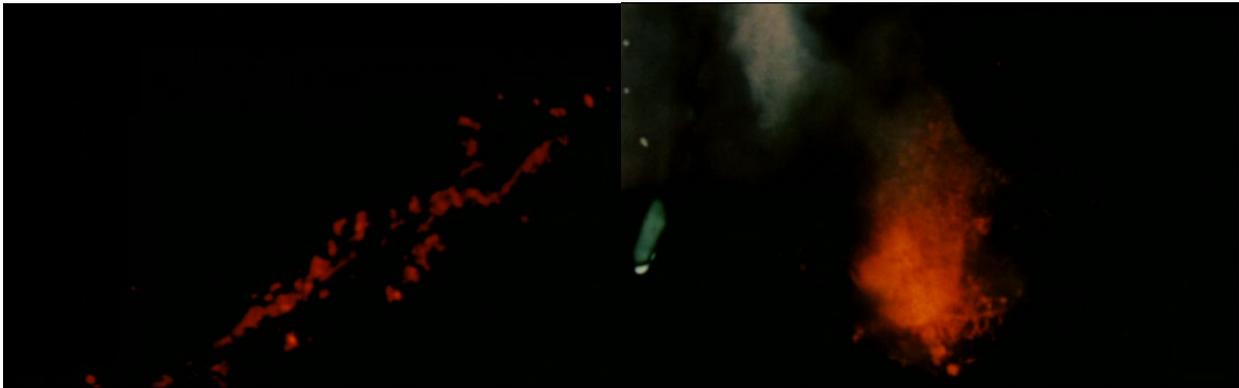


fig. 3.1. Cuatro fotogramas del material de archivo de Orlando Ribeiro al inicio de *Casa de Lava*

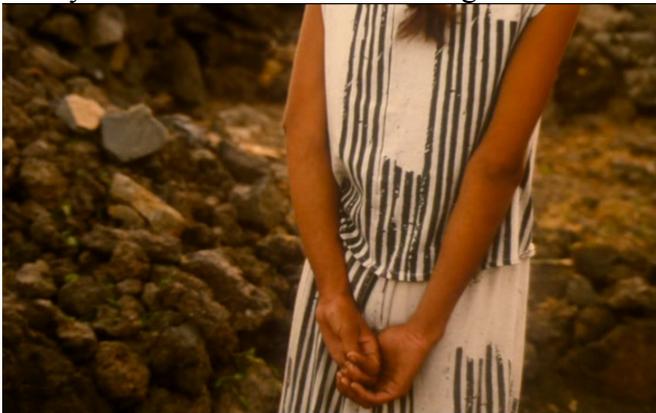


Casa de Lava abre con casi dos minutos de imágenes silentes, un montaje de erupciones volcánicas, fumarolas y las faldas de un volcán. Parecieran imágenes de archivo, la cámara se mueve, hay cortes abruptos y explosiones. El minuto dos irrumpe en el silencio ígneo con una sonata para viola², donde el ritmo acelerado de las cuerdas, los cambios bruscos de tono

¹ Chris Fujiwara, “O mistério das origens”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 117-124.

² Paul Hindemith, Sonata para Viola Solo No. 1, Op. 25 – 3. Rasendes Zeitmaß Wild. Tonschönheit ist Nebensache.

y las percusiones esporádicas, inauguran la intranquilidad advertida en un primer instante por la imagen, reiterada, en seguida, por la música. Luego, así como las imágenes iniciales preceden el sonido, éste cumple una función análoga y preludia un segundo montaje introductorio: cinco mujeres y una niña. Antes de ver sus rostros, vemos a la niña de espaldas, frotándose la cara, y a una de las mujeres, también de espaldas, inmóvil, con las manos cruzadas en la parte posterior. Después vienen los rostros (**fig. 7**). Todas están filmadas en planos medios cortos, al atardecer, con la mirada perdida fuera de cuadro. Y detrás de ellas, la silueta de la montaña, las rocas, la tierra, la nada, aún el ritmo acelerado de la viola. Mujeres de la nada, con la mirada hacia la nada, mujeres esfinge³, filmadas de manera enaltecida, asumiendo una majestuosidad muda, estática, idéntica a aquella del montaje volcánico inicial. Nuevamente, el origen viene de la oscuridad, del negro, y resuenan Matisse y João Bénard da Costa: “el negro es un color”.



³ Es curiosa la figura de la esfinge en el cine de Costa. Por una parte, estas mujeres son una metáfora o retrato similar de una esfinge, por su estaticidad y majestuosidad, al momento previo de entrar a un lugar, casi como guardianas. Por otra parte, en las descripciones de los personajes en el argumento de *Down to Earth*, Leao es descrito como un “hombre con ojos de esfinge.” Así como se establece que el trabajo del espectador y realizador frente a este filme será como “desenterrar una antigua esfinge del viejo mundo, revelando así una aquietada multitud que llora un rugido mudo” o como lo indica el título del presente trabajo: “un clamor silencioso”.



fig. 3.2. Cuatro fotogramas de la secuencia de apertura de *Casa de Lava*

Desde el inicio del filme, Costa muestra ya un primer atisbo de un malestar humano inherente al sonido y a la imagen: el caos del volcán, metáfora de la noche y del infierno⁴, pero también de lo sonámbulo, regresa Jacques Tourneur. La música desconcertante, las mujeres estatuarias que ven lo que nosotros, espectadores, no alcanzamos a ver. ¿Quiénes son?, ¿de dónde vienen? Estos primeros planos nos hacen pensar en el inicio de *O Sangue*, con el plano inicial de Pedro Hestnes (*fig. 3.3*) mirando hacia la nada, en ese entonces en blanco y negro. Pero también aluden a António Reis y Margarida Cordeiro, con los filmes *Trás-os-Montes* (1976) y *Ana* (1989), (*fig. 3.4, 3.5*) el retrato exacto de mirada ausente y esos paisajes áridos de lugares que ya no son Lisboa.



fig. 3.3. Fotograma de la secuencia de apertura de *O Sangue* (1989, Pedro Costa)

⁴ El inicio con el montaje volcánico, así como el tema de limbo, muerte y espectralidad podrían argumentarse como una metáfora a la catábasis –descenso al infierno– o incluso Anábasis, refiriéndose al infierno en vida, terrenal. Además, el filme tiene lugar en la Ilha do Fogo (Isla de Fuego), otro elemento que comprueba el carácter mortuorio de la isla, de esta transición *estigiaría*. El personaje de Bassoé –que se introducirá más adelante– con el violín como motivo recurrente visual y sonoro, podría ser una metáfora también de Orfeo.



fig. 3.4. Fotograma de *Trás-os-Montes* (1976, António Reis y Margarida)



fig. 3.5. Fotograma *Ana* (1989, António Reis y Margarida Cordeiro)

Al principio hay ruido, moribundos, desesperación e insultos. Mariana quiere salir del infierno. Extiende la mano a un hombre medio muerto. Es natural, Mariana es una muchacha llena de vida, piensa que tal vez puedan salir juntos del infierno. En el camino, piensa que trae a ese hombre muerto para el mundo de los vivos. Siete días y siete noches más tarde, sabe que se engañó. Trajo a un hombre vivo para el mundo de los muertos.⁵

Así inicia el argumento del guion original de *Terra a Terra*⁶, donde ya sabía y tenía claro este punto de partida desde los espectros. Sin embargo, ¿cómo se manifiestan dentro del filme?, ¿cómo es aquí esa venida o llegada del reaparecido?, ¿cómo es el retorno del espectro? En esta primera secuencia, sintomática ya de lo posterior y compuesta por veintitrés planos –de los cuales catorce corresponden al volcán y nueve a las mujeres caboverdianas– vemos pues que se presentan los tres elementos que llaman mi atención y que sostienen mi hipótesis: 1) la isla de Fogo, 2) las mujeres y su forma de habitar el espacio, y, además, 3) el cine como espectro, es decir, todo esto englobado por y dentro del aparato

⁵ *Terra a Terra*, guion original, Archivo de Cinemateca portuguesa – Museu do cinema, consultado el 12 de junio de 2019, durante estancia de investigación.

⁶ Se realizaron dos tratamientos del guion del proyecto *Terra a Terra* y ambos fueron enviados dos veces en el mismo año al primer (el 15 mayo 1992) y tercer concurso (el 15 de septiembre de 1992) de Mandragoa Films, en busca de financiamiento.

cinematográfico. Es un prólogo. Es importante recordar que el cine de Costa toma siempre como punto de partida la lucha colonial y la lucha de clase. Si tomamos también que el cine de Costa tiene una gran influencia de los realizadores Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, es posible decir que

para los Straub, como para Pavese, de Vittorini hasta Charles Péguy, la creación es intervención, como acto, como trabajo, como praxis, [y] el cine y el arte deben participar en la emancipación, por lo tanto, participar en la elaboración de la historia de aquellos que no tienen historia, de los obreros, de los campesinos, de los combatientes.⁷

Las imágenes iniciales del volcán de Fogo⁸ corresponden al material de archivo del geógrafo Orlando Ribeiro,⁹ que junto con las fotos de Jacob Riis en *Cavalo Dinheiro* (2014), hacen de éste y de *Casa de Lava* los dos únicos filmes que inician con material de archivo, que, de cierta forma, anuncia y delimita algo. El archivo en *Casa de Lava* se constituye por estos fragmentos del material de Ribeiro –archivo interno– pero también de un archivo externo que es el diario de trabajo que he mencionado ya anteriormente, un injerto.

Una de las características que distingue a *Casa de Lava* de los demás filmes es que, dentro de toda la filmografía, es el único que se lleva a cabo en el archipiélago de Cabo Verde. *Casa de Lava* un filme que

resulta del enfrentamiento entre esa planificación y lo imprevisto y contacto con los espacios y las personas que filma, estableciendo las características del cine de autor y el terreno intersticial de sus filmes, anclados en lo concreto de las cosas y de los locales donde filma, pero con una alusión permanente a la desadecuación

⁷ Nicole Brenez, “‘Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem’ *Onde Jaz o Teu Sorriso? Ou a necessidade artística em contexto materialista*”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p. 282.

⁸ Fogo es un volcán, aún activo, con más de 3000 metros de altura. La última erupción ocurrió en 1951.

⁹ Orlando Ribeiro realizó un documental titulado *Erupção da Ilha do Fogo*, en 1951, al momento de la erupción, con una duración de 17 minutos. Este primer trabajo consiste principalmente de puras imágenes de la erupción sin construcción narrativa. Posteriormente, en 1984, realizó una segunda versión, ya sonorizada, con una duración de 20 minutos, que contenía ya un montaje y una narrativa documental. Ambos filmes se encuentran en el ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, de la Cinemateca Portuguesa. Consultados el 17 de junio del 2019.

y búsqueda de un lugar de pertenencia de aquellos que los buscan o que a ellos están confinados.¹⁰

He mencionado ya que el filme pone en escena por primera vez en el cine portugués de ficción la figura del trabajador caboverdiano sin documentos y un lugar siniestramente conocido, el campo de concentración de Tarrafal. El filme arranca con un inicio hostil como la isla y violento como la erupción de la lava, que anuncia que será un filme duro, duro como la espera de las mujeres. Carlos Melo Ferreira, en su estudio sobre el cine de Pedro Costa, establece once categorías para definir y analizar su obra.¹¹ Entre éstas, “Inciso espacial – la luz y el negro” e “Inciso temporal – el distanciamiento” son fundamentales para una aproximación más concisa del filme. En el capítulo titulado “Inciso espacial – la luz y el negro”, Carlos Melo Ferreira explica que la percepción del espacio depende de la luz. Nuevamente regreso a la frase *el negro es un color*.

b) TIERRA DE INTERSTICIOS: LA GRIETA, EL DUELO Y EL PLANO

El filme comienza en el negro, en la oscuridad y la lava. El negro como un espacio subterráneo, como el volcán y como el infierno. Posteriormente, Leão despierta del coma, casi furioso por volver a la vida, furioso con Mariana que lo ha cuidado, y que continúa a deambular por la isla. Al final, nunca se sabe si decide irse o no. He mencionado ya que formal y temáticamente, en el cine de Costa se fueron consolidando elementos que construyeron su ahora muy clara y establecida poética. Que los colores de los demás filmes,

¹⁰ Ricardo Matos Cabo, “As casas queimadas”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 11-12.

¹¹ En realidad son los capítulos del libro a través de los cuales articula claramente el hilo y las categorías de toda la filmografía de Costa. 1. El gran plano, el rostro; 2. La época, la cultura, el cine, 3. Inciso espacial – la luz y el negro; 4. Inciso temporal – el distanciamiento; 5. El sonido, la palabra, el ruido. La música.; 6. Inciso audiovisual; 7. Inciso artístico; 8. Antropología, sociología y política; 9. Personajes y narrativas; 10. Viaje cinematográfico; 11. Viaje poético. Carlos Melo Ferreira, *op. cit.*

salvo por *O Sangue*, convergen en esa paleta de colores oscura, muy verde, con los contraluces y los colores característicos del barrio de Fontainhas, en espacios cerrados, como prisiones. *Casa de Lava*, a diferencia de los demás, e irónicamente, está constituida por espacios abiertos, aunque también con una sugerencia de encierro y prisión, no sólo por la herencia histórica del campo de Tarrafal y de la colonia de leproso sino por el hecho de estar en una isla, rodeados por agua, de donde Mariana no puede salir. De esa herencia también, de ese recuerdo del antiguo encierro colonial proviene la certeza de que es un lugar donde se sabía que quien entraba no salía jamás. A pesar de que se presenten lugares aparentemente abiertos, el encierro se realiza también en el montaje: los planos, muy cerrados con todos los caboverdianos y al inicio muy abiertos con Mariana, que paulatinamente se van cerrando también.

fig. 3.6. Fotograma de *Casa de Lava*, Leão y Mariana.



Además, el filme contiene una paleta de colores primarios: azul, amarillo y rojo, casi augurando y encarnando el papel de filme origen y fundador. En los espacios, el rojo se repite en la lava, en la grava y en los tonos cálidos de las pieles. Como si la ruina, de cierta

forma se construyese a partir de los colores primarios. También, la paleta de colores a partir de la cual se construyen varios personajes se basa en esta elección tripartita (**fig. 3.7 y 3.8**).



fig. 3.7. Fotograma de *Casa de Lava*, el violinista Bassoé.



fig. 3.8. Fotograma de *Casa de Lava*, Mariana y los niños caboverdianos Nino y Tina.

Entonces, si la percepción del espacio depende de la luz, como explica Carlos Melo Ferreira, en *Casa de Lava* los espacios se concentran en grandes paisajes de la isla, en las casitas de los personajes y en el hospital donde la mayor parte del filme se encuentra Leão. En esa primera secuencia, Costa nos confronta con espacios de pobreza, áridos y desérticos que sugieren también el abandono, la tierra estéril y la muerte que cubre todo y que yace no sólo bajo tierra, sino en los cuerpos, en los objetos. Son espacios donde acontece *la tragedia de lo cotidiano*,¹² donde transcurren vidas banales que se rigen por la repetición de ciclos vitales, casi como eterna condena. Pero así como esa tragedia es encarnada por los personajes, también se ve reflejada en los objetos, aquí sería en los espacios, a falta de varios objetos. La desolación histórica se construye en el silencio del filme, donde se canta y se baila pero se refuerza inherente el territorio de lo no dicho, de la puerta entreabierta, del punto medio: el intersticio.

¹² Cfr. Carlos Melo Ferreira, *op. cit.*

Así, la isla, este territorio geopolítico existente y concreto, funge no sólo como personaje sino también como espacio intersticial. Primero que nada por su posición geográfica y económica, no tiene pertenencia. Cabo Verde como país, como archipiélago, no pertenece ni a Portugal ni al territorio continental africano. Además, no hay un tiempo histórico determinado, es imposible decir o delimitar una fecha o una época. Pareciera un espacio atemporal. Derrida, al enunciar que *el asedio es histórico*, también explica que, a pesar de esta historicidad, el asedio no data, como tampoco se fecha dócilmente en la cadena de los presentes.¹³ Por otra parte, esta atemporalidad se enfatiza con el paisaje árido –que es además una característica del archipiélago– y la ruina de todos los espacios. Las pocas casas que observamos son pequeñas y humildes, de piso de concreto, sin vidrios en las ventanas y con puertas de madera muy viejas. El hospital es pequeño, contiene pocas camás y además fue el hospital del campo de concentración de Tarrafal.¹⁴ Sin embargo, pareciera que también se busca un equilibrio al presentar la isla antes que los espacios personales de los habitantes, la isla entera como el espacio comunitario, desolada y habitada a la vez. Y crear el punto medio donde los caboverdianos habitan y se desenvuelven en el espacio natural de la isla, del territorio volcánico, y a la vez el espacio privado. Cuando Mariana, al contrario, es claramente mucho más urbana y en varias ocasiones la vemos cansada al caminar y no apta para las condiciones de la isla.

¹³ Cfr. Jacques Derrida, *op. cit.*

¹⁴ En la entrevista que realicé con Pedro Costa, explica que el archipiélago está conformado por trece islas, pero él quería escoger la que tenía el volcán, que era fundamental, Ilha do Fogo. “Todas las islas son volcánicas pero la más impresionante es Fogo. Por lo tanto ahí sería nuestra base principal, pero esa isla es muy salvaje, muy dura, y no nos permitía roda. [Así que se buscaron locaciones en otras de las islas, y] encontramos, por ejemplo, el hospital, no en Fogo. Porque lo que encontrábamos ahí era un poco difícil de adaptar. Y encontramos ese hospital en la isla madre, digamos principal, que es Santiago, y ahí fue una coincidencia o decisión mía. Para mí lo interesante fue filmar en un hospital antiguo, el hospital del campo de concentración de Tarrafal, que es un campo de concentración portugués.” Ver entrevista en anexo.

En realidad, el espacio de la isla se construye a partir de los personajes, y de Cabo Verde, que funge, si no como personaje, como actor. Es decir que cada uno tiene diferentes trayectos en diferentes direcciones. A mi parecer hay cuatro personajes a través de los cuales sucede esta construcción: 1) el médico que está siempre en movimiento y es en su trayectoria que se nos muestra el hospital. También, 2) otra de las mujeres, que no tiene nombre y casi no habla. Pareciera ser un leitmotiv femenino, testigo de todo, pero incapaz de decir, privada de palabra. Ella surge siempre de la penumbra en distintos lugares, como acompañando a Mariana, con ella se abren nuevos rincones de la isla, quizá guía, quizá consciencia, inauguración también de la certeza del silencio, del gesto, y no de la palabra. **(fig. 3.9)** Como si al ver los lugares de donde salen estas personas, se subrayase el misterio de su proveniencia —el misterio de los orígenes¹⁵— pero también como si se abrieran o determinaran umbrales y entradas que nos son inaccesibles.¹⁶



fig. 3.9. Fotogramas de *Casa de Lava*, Mariana y la mujer anónima o la mujer sombra.

¹⁵ Chris Fujiwara, “O mistério das origens”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 117-124.

¹⁶ *Cfr.* Ídem.

fig. 3.10. Fotogramas de *Casa de Lava*, travelling de Mariana



fig. 3.11. Fotogramas de *Casa de Lava*, la mujer sin nombre



La trayectoria de 3) Mariana, por otra parte, difiere mucho de la de los demás personajes. El primer acercamiento que tenemos de ella a la isla es cuando unos militares los dejan a ella y a Leão (en coma), y le avisan que volverán a recogerla dentro de siete días. Después de esto, se traslada con Leão al hospital y una vez que lo interna, comienza su recorrido. En el minuto 17:45 del filme, inicia un travelling (**fig. 3.10**) con una duración de aproximadamente un minuto, donde Mariana, en una deambulación ingenua y a la vez curiosa, recorre parte de la isla, y con ella, nosotros, igual de absortos y nuevos, vamos descubriendo lo que se abre paso ante su mirada. La trayectoria de Mariana está marcada por mucho movimiento, una cámara generalmente en mano o movimientos de cámara evidentes, mientras los planos

correspondientes a los habitantes de la isla son mucho más estáticos. Mariana se desplaza, los caboverdianos permanecen.

El último personaje que marca una trayectoria importante es 4) Bassoé, el músico, importante en el movimiento interno de la película y que de alguna forma representa a los hombres de la isla, mientras que la mujer sin nombre (2) representa a las demás mujeres. El movimiento externo de Bassoé sucede debido a las referencias metatextuales, como son la representación y encarnación del desamor, de la muerte, todo dentro o alrededor de un antiguo campo de concentración. Además, el movimiento externo por el anclaje con Desnos a través del poema-morna, que enuncia la condición eterna y permanente de los caboverdianos a ser sombras.¹⁷ Es trayectoria en sentido de origen o punto de partida de la apropiación de Desnos en la filmografía de Costa.

Bassoé deambula por la isla con su violín desafinado, como el encargado por antonomasia de cantar, sin voz, las mornas, el lamento y la melancolía síntoma de todos esos cuerpos enfermos. Así, pareciera que hay tres trayectorias principales: el espacio de las mujeres, el espacio de los hombres y el espacio de Mariana, que es eternamente extranjera y ajena, como, en cierta medida, Costa. Y todos, finalmente, coinciden en Cabo Verde.

Finalmente, es necesario mencionar que a pesar de haber dos espacios ahora determinados por grupos más evidentes como son los hombres y las mujeres –junto con los niños–, hay que mencionar que toda la isla es un lugar permeado de muerte, también de memoria. He mencionado ya que existe el homenaje al filme de Jacques Tourneur y por lo tanto existe una determinación ya de ver a los personajes de Costa como muertos vivientes y como cuerpos en duelo que encarnan el trauma colonial. Es preciso hablar del pueblo de

¹⁷ Esta condición de sombras determinada a partir de Desnos, en este filme, también determinará a los demás en otros filmes, Ventura, Lento, Vitalina.

Cabo Verde para subrayar las condiciones que todos los habitantes padecen y comparten, desde este olvido, en ese país “trágico y maldito”. Esa isla –según Costa– es como un inmenso cementerio o una prisión, y se reitera una y otra vez con la presencia de cruces y tumbas en la isla, el cementerio donde Mariana y el hijo de Edite caminan y que se erige como un campo enorme lleno de cruces, que son, en realidad, las cruces de los presos políticos de Tarrafal. **(fig. 3.12)**

Ahí, personalmente, sí fue una gran impresión. Pero es aquella impresión como todo en los trópicos, con aquella violencia abajo del sol, del calor, que es, quizá, incluso todavía más dura que aquella violencia sombría, oscura. Porque está todo muy expuesto, no hay misterio, no hay nada escondido, todo es muy pobre también. No hay sofisticación, todo estaba muy visible, las paredes, los muros, la tierra, las barras (de prisión). Y está también el cementerio para los deportados, para los presos políticos, que está a un lado, casi adentro de las murallas.¹⁸



fig. 3.12. Fotogramas de *Casa de Lava*, cementerio de Tarrafal

Así, debe mencionarse que los caboverdianos, al estar olvidados en la historia y en la geografía, en ese intersticio que semeja Cabo Verde, entre la vida y la muerte, sin siquiera formar parte del territorio continental. Además, lo que Pedro Costa busca denunciar también son las deplorables condiciones de salud posteriores a la colonia, y por ende, a la lepra, y

¹⁸ Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.* s.p. Ver material anexo.

más tarde, al sida.¹⁹ La repetición de los personajes enfermos, dormidos, en camas y febriles, es un elemento más que contribuye al ambiente intersticial entre la vida y la muerte, al letargo eterno que parece sugerirse: los niños enfermos, el coma de Leão. Así, el hecho de no habitar la memoria genera una necesidad de destinarle lugares y, por lo tanto, de resignificarlos y rehabetarlos una y otra vez, a través de la trayectoria de los personajes, de los cuerpos de las mujeres, presencia en sombras, también mujeres esfinge. A través de Para esto, las mujeres lavan la ropa –una actividad tan cotidiana– dentro del esqueleto de uno de los edificios del campo de concentración (**fig. 3.13**), una metáfora casi de fregar, lavar, enjuagar la muerte.



fig. 3.13. Fotograma de *Casa de Lava*, mujeres lavando ropa en la antigua estructura del campo de concentración

Para Jacques Derrida, una inyunción es el momento-movimiento, intervalo en el tiempo que imbrica dos instantes sin llegar a unirlos. A mi me parece que Cabo Verde funge

¹⁹ Cabo Verde fue también una colonia donde eran enviados a morir leprosos. “En 1992 –explica Philippe Azoury– África entera moría de SIDA. De olvido y de SIDA.” Philippe Azoury, “Hantologie”, *Casa de Lava – Caderno*.

como una inyunción a diferentes niveles, una inyunción dentro de la propia filmografía, entre un antes y un después; una inyunción también entre África y Portugal, en la historia, entre dos tiempos, pero también una inyunción entre lo vivo y lo muerto.

C) *CASA DE LAVA* Y CABO VERDE: TERRITORIOS DE MUJERES

“Cuando ves a una mujer en su ataúd, no puedes imaginar su sufrimiento.”

Vitalina Varela, 2019



fig. 3.14. Fotogramas de *Casa de Lava*

Casa de Lava está compuesta, en su mayoría, por personajes femeninos relacionados, a su forma, con la memoria. Por una parte, está Mariana, la enfermera portuguesa que con el pretexto de regresar a Leão a su país de origen, tiene cierta necesidad de olvidar y de dejar atrás Portugal.²⁰ Por otra parte, hay tres secuencias que no aparecen en el guion original: 1) la secuencia inicial, con los rostros de las mujeres, 2) la secuencia en la que lavan la ropa en el esqueleto del campo de concentración de Tarrafal (**fig. 3.13**), y 3) una deambulación de

²⁰ En el guion original, consultado en la cinemateca portuguesa, el personaje de Mariana estaba embarazada y emprendía el viaje así, sin decirle a nadie. Esta idea fue eliminada a la hora del rodaje.

sombras y siluetas que es eco de la secuencia inicial (**fig. 3.16**), pero contrariamente a la estaticidad primera, en movimiento, no de la cámara, sino de los cuerpos.

Así, en el caso de Mariana, la ausencia de memoria viene de una voluntad propia. Por otro lado, se encuentra “Edite – una madre, viuda de un prisionero muerto en un campo [y] que nunca regresó a Portugal– y su hijo”²¹, quien afirma que su madre sólo habla crioulo porque olvidó el portugués. Ambos representan “la siniestra consecuencia de los crímenes de Tarrafal.”²² Y ella, particularmente, es “una figura de sufrimiento absoluto, y oriunda del campo de los “justos”, de los que fueron presos por resistencia al salazarismo, y cuyo sufrimiento continuo fue prueba de la violencia de un régimen que practicaba el crimen en el silencio interno y en el honor nacional.”²³ El olvido de Edite es impuesto por la dictadura. Tanto Leão como Edite coinciden en el silencio, casi como síntoma de la enfermedad que cada uno padece, en la memoria que el filme emana de distintas maneras, en el gesto o en el plano. Al contrario de estos dos personajes, Mariana se caracteriza casi por un exceso de palabra, por la búsqueda continua de entender y de ser entendida, lo que acentúa la barrera entre el crioulo y el portugués, y muestra, nuevamente, que es en este mundo de silencio donde lo no-dicho parece decir o significar más.

Asimismo, el rostro de Edite es una cara de muerte²⁴ –como lo describe Costa–, y cuando ella nos ve pareciera que fuera la misma muerte quien lo hace.²⁵ Entonces, su personaje resuena con el prólogo del filme, con las imágenes de archivo del volcán de

²¹ Jacques LEMIÈRE, “‘Terra a Terra’. O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009. p. 104.

²² Ídem.

²³ Ídem.

²⁴ Es importante mencionar que Edith Scob, la actriz de Edite, protagonizó el filme *Les Yeux Sans Visage* de Georges Franju que también fue gran referencia para Costa. En el diario de trabajo hay muchos recortes de planos del filme.

²⁵ Cfr. Vasco CÂMARA, *op. cit.*

Orlando Ribeiro. Primero, por la hipótesis de la catábasis, porque ella pareciera habitar este limbo, quizá purgatorio, como una muerta viva, como una eterna errante. Por otra parte, es la única que, a pesar del silencio y la condición de extremo letargo que la caracterizan, posee una memoria concreta que ancla a los habitantes con Portugal y a la ficción con la realidad. Esta memoria material consiste en un baúl lleno de archivos que sitúan dentro del drama a un personaje desaparecido en este campo y que aparece como el esposo fallecido de Edite: Vicente Bento Águas. En esta secuencia, cerca del minuto 45 del filme, Mariana abre un cajón lleno de cartas, de fotografías de Vicente, del hijo de pequeño, de Edite de joven, recibos, notas postales, y una declaración que atestigua, en los archivos de la PIDE (Policía Internacional y de Defensa del Estado), la transferencia de Vicente a la prisión de Tarrafal en el año de 1958, con fecha de muerte registrada en el 62. (fig. 3.15)

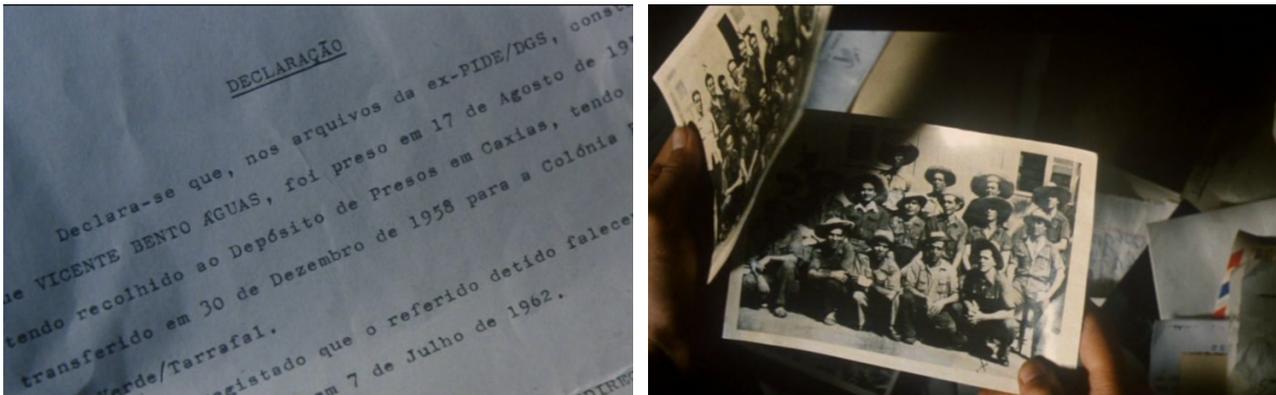


fig. 3.15. Fotogramas de *Casa de Lava*, archivo de Edit. Cartas y fotografías sobre su esposo fallecido como preso político de Tarrafal

Asimismo, Pedro Costa explica que siempre tuvo una concepción de *Casa de Lava* como un filme sumamente femenino, por Edith Scob, por los dos niños, por la enfermera y por las mujeres. Por el hecho de

que está filmando en un país que es –no digo que sea regido o dominado por mujeres–, pero las mujeres están en todos lados, son muy presentes y visibles, como en otros países de grande inmigración. La inmigración comienza por los hombres [...] Son siempre los hombres y son siempre los niños. Las mujeres y las niñas siempre se quedan, se quedan para esperar... Por ese lado también,

porque me parecía que sería un filme del lado femenino, y me quedé siempre con esa sensación.²⁶

En la secuencia inicial donde se nos presentan estas mujeres esfinge se inaugura ya una disponibilidad formal para los personajes y espacios de Costa que se mantendrá para los filmes posteriores. Por una parte, personajes que nos miran y nos contemplan, y a la vez “nos desafían en su propia pasividad y verdad como máscaras mortuorias removidas de cadáveres de muertos recientes. Transitivos e intransitivos, sus miradas se sumergen en nuestra mirada de espectadores para mantenernos a distancia e invitarnos a seguir mirando, siempre, y así entramos en el propio filme sin entrar en él.”²⁷ No sólo no entramos en el filme, sino que pareciera que no somos bienvenidos en la isla. “Há muita coisa que a menina não sabe nem adivina”²⁸, le dicen a Mariana los cabverdianos. Son mujeres totalmente estáticas que contrastan inmediatamente con el personaje de Mariana que asume, de manera ingenua, un papel condescendiente y colonialista incluso, y recorre la isla queriendo ayudar a todos proporcionando las vacunas necesarias a los niños.²⁹ Busca tomar un papel de madre que, por derecho, no es suyo.

Entonces observamos los rostros, los grandes planos que inauguran dos espacios: el espacio que habitan las mujeres, la isla, y por otro, el espacio fuera de cuadro, hacia donde miran. Se anuncia también nuestra imposibilidad de entrar y pertenecer, casi como una

²⁶ Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.*, s.p. Ver material anexo.

²⁷ Carlos Melo Ferreira, *op. cit.*, p. 23

²⁸ Hay muchas cosas que la muchacha no sabe ni adivina.

²⁹ A la llegada de Mariana a la isla, ésta no sólo acompaña a Leão, sino que también llega con un cargamento de medicinas para los habitantes de la isla. A lo largo del filme, la observamos recorrer la isla en una misión de vacunar a todos los niños. Es importante anotar que, durante el tiempo de la dictadura, el Ministerio de Salud compró vacunas contra el sarampión, la rubeola y las paperas –principalmente para los niños– que resultaron defectuosas, por lo que se suspendió su uso. Sin embargo, varias de estas vacunas fueron enviadas a Cabo Verde y otras colonias. Casi al final del filme, la mayoría de los niños que fueron vacunados están gravemente enfermos. Las mujeres caboverdianas culpan a Mariana. Ver imagen en anexo.

inscripción que nos invita a no entrar, un cine de puerta entreabierta,³⁰ porque oculta y a la vez muestra, abre puerta al dolor, pero no permite un profundo y total acceso.³¹ Exige también la participación del espectador –descrita por Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, esa consciencia de estar frente a algo importante y artístico que exige su participación para completar el sentido. Aquí hay una imposibilidad de identificación, a diferencia del cine hollywoodense³² que permite una inmediata identificación del espectador con los personajes y la trama. Si existe una identificación, es con Mariana, siempre ajena, siempre externa, porque se rige por el movimiento continuo, la palabra recurrente, la vida, cuando Costa nos confronta con el silencio de los caboverdianos, con la estaticidad de la muerte. “Mariana –explica Costa– es la única cosa de ficción en el filme.”³³

En un nivel general, el papel de todos los personajes es incierto, sin embargo, la incertidumbre del destino femenino se acentúa. Además, no sólo el papel de todos los personajes es incierto, sino que la incertidumbre del destino femenino se acentúa más. No se sabe si Bassoé y sus hijos lograrán irse a Portugal, no se sabe si Leão despertará o no, no se sabe si Bassoé es su padre. Pero, ¿qué sucede con las mujeres?, ¿qué sucede con las que se

³⁰ Pedro Costa, en su conferencia titulada “A Closed Door That Leaves Us Guessing” hace la distinción entre el cine de puerta abierta y el cine de puerta cerrada. El primero sería el cine de Hollywood que permite una inmediata identificación del espectador con los personajes y donde se le da toda la información al espectador. Mientras el cine de puerta cerrada o de puerta entreabierta es aquel que nos descoloca en tanto que espectadores y que nos quita algo porque no nos muestra, porque oculta. Costa explica que a veces en el cine es tan importante no ver, ocultar, como ver y mostrar. Para él, tres maestros de esto son Ozu, Mizoguchi y Naruse. También explica que Griffith vio que el cine puede mostrar cosas que todo el mundo sabe o conoce, que todo el mundo quiere reconocer. Y a la vez puede no mostrar varias cosas, cosas violentas, que deben ser ocultadas. “Griffith fue el primero en entender y experimentar con la idea de que el cine es un arte que puede lograr su efecto más grande con la idea de la ausencia, con la idea del cine como un arte de la ausencia.”

³¹ Cfr. Pedro Costa, “A Closed Door That Leaves Us Guessing”, curso intensive en la Tokyo Film School, 12-14 de marzo del 2004, transcripción Valérie-Anne Christen, traducción al inglés Dowing Roberts.

http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html

³² Aunque cabe destacar la gran influencia de dos grandes cineastas referentes e influyentes en el cine de Pedro Costa son John Ford y Robert Bresson.

³³ Vasco Câmara, *op. cit.*, p. 3.

quedan? *Casa de Lava*, según Chris Fujiwara, es un juego de sustitución, intercambio y equivalencia:

El filme es un juego de dobles, de personas que intercambian papeles: ya en la secuencia en Portugal, Mariana y otra mujer hablan lado a lado, mirándose en el espejo. La muchacha del mercado confronta a Mariana como siendo su doble; y junto con las sandalias le ofrece un mensaje sobre todo gestual de solidaridad e identidad. Mariana se aproxima a Edite, y las dos mujeres hacen que Tina sea mensajera en un mundo de deseo. Las dualidades atraviesan y vuelven a atravesar el filme, complicando la búsqueda de los orígenes, minando, subvirtiendo la certeza de los destinos.³⁴

Es cierto que quienes están más presentes son las mujeres, ya sea como madres, como mensajeras o como herederas. La dimensión textual y económica es regida por ellas: la carta que le llega a Leão está escrita con letra femenina, Mariana da dinero a la muchacha por las sandalias, Edite da cartas a Tina, Edite recibe una pensión del esposo fallecido, y además es ella quien realiza la correspondencia con Portugal para que los hombres puedan ir a trabajar allá. Las mujeres ejercen un papel de intermediarias y se erigen como los nodos y pilares que sostienen esa isla, la historia.

Tina, la niña, hija de Bassoé, funge también como intermediaria y como uno de los cuerpos sustitutos. Todos los textos pasan por ella de una manera u otra. Ella lee la carta en crioulo cuando Mariana se lo pide, recibe las cartas de Edite también. Asimismo, si volvemos al uso de la paleta de colores primarios, observamos que Mariana, al principio del filme, llega a la isla con un vestido rojo que usa hasta, aproximadamente, la mitad. Después es Tina quien usa un vestido rojo-naranja, y finalmente es la mujer sin nombre quien, en el festejo del final del filme, usa un vestido rojo.³⁵ A mi parecer es una forma de sugerir una relación

³⁴ Chris Fujiwara, *op. cit.*, p. 121.

³⁵ *Cfr.* Chris Fujiwara, *op. cit.*

cercana y de multiplicidad de significado de una intimidad y relación entre ellas que se genera en el espacio tiempo que habitan, muy ajena y distinta a la de los hombres, donde no se establecen este tipo de relaciones comunitarias que trascienden los niveles más evidentes, sino que se propagan en una red que se construye por lo estético, lo gestual y el movimiento. Es una intimidad a la que, ni Costa ni nosotros espectadores, podemos entrar, por el crioulo, por la historia, por la imposibilidad de identificación.

Los hombres a diferencia de esta gran presencia femenina, están completamente ausentes:

en lo alto del volcán que se llama Cha das Caldeiras, [su único] recuerdo de hoy en día es de mujeres. Y de un ejército de mujeres, jóvenes y más viejas, con los momentos locos, delirantes que son los hombres completamente inútiles, ebrios, locos, perdidos, desesperados, casi muertos. El trabajo de las mujeres, la energía, la contemplación, el descanso, los hombres eran puros fuegos de locura y de miseria, miseria en un sentido vasto.³⁶

El único grupo de hombres que aparece es el de Bassoé y sus hijos, todos músicos, con una urgencia imperante de ir a trabajar a Portugal, sin pensar siquiera en las consecuencias de su partida. Leão, por otra parte, se encuentra ausente, en un limbo entre la vida y la muerte, casi la mayor parte del filme. Edite es viuda y su hijo ni siquiera tiene nombre.

³⁶ Lucrecia Arcos Alcaraz, *op. cit.*, s.p. Ver material anexo.



fig. 3.16. Fotogramas de Casa de Lava

Pedro Costa explica que durante el rodaje comenzó a darse cuenta que esa forma de trabajo, con tantos equipos, tiempos de producción, no era lo que él quería. Así que una vez terminado el filme, como marcaba el guion original, se dio cuenta de que algo faltaba, y lo que faltaba eran cosas de ese tipo:

las mujeres o la tensión, la observación de otro modo, pero para eso era necesario no tener cincuenta técnicos, no tener plan de rodaje, estar un poco más, la palabra no es buena, pero al sabor del documental. No es que fuese la idea, la idea no era hacer un documental, pero ¿por qué no? Porque, en un sentido, el rodaje de un documental es un poco más de ese lado, del sentido de la disponibilidad, de estar

con las personas, volver al día siguiente, al día después, repetir, experimentar, esperar.³⁷

Estas tres secuencias serían el resultado de eso que él llama “momentos de locura”. Secuencias y eventos con lo que, por lo tanto, habría que experimentar en el montaje. Entender, por lo tanto, “la idea muy precisa de que el plano es un corte geológico, donde pensamos ver apenas la superficie pero sobre la cual se sedimenta la historia, al punto de gobernar los actos de los vivos” y que un filme se hace entre dos planos, que en un plano se liga una cosa muerta con otra viva en otro plano, y que aquello que está entre los dos es el cine. Ese punto medio, ese *entre*, el intersticio, es la posibilidad de la cosa de renacer.³⁸

³⁷ Entrevista con Pedro Costa, pp. 5-6. Ver material anexo.

³⁸ *Cfr.* Vasco Câmara, *op. cit.*

CONCLUSIONES

We need work that is useful and work that is modest.

We need work that acknowledges what we know but don't believe.

We need true and valid images in which we can recognize the world and its beauty, images that teach us about ourselves and our world.

Not just an image, but an image that is just, to paraphrase Godard.

Thom Andersen, April 2017

El cine puede hacerse con tres flores y un vaso de agua, afirma Pedro Costa, y agradece, a la vez, a John Ford y a Robert Bresson por haberle heredado esta enseñanza.³⁹ No es gratuito que unos años antes se haya publicado la entrevista titulada *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*, cuando Costa realizó *No Quarto da Vanda*, ya que fue en ese rodaje, con ese filme, que entendió que el cine puede hacerse realmente –con la influencia de Ford y Bresson– con tres flores y un vaso de agua o con un mirlo dorado y una cuchara de plata. Pedro Costa entendió la historia de la industria cinematográfica, la angustia permanente, se enfrentó a tener “cuarenta mil proyectores que consiguen una imagen muy bella, como el sol cayendo sobre las hojas”, y que los cineastas, “cuando obtienen ese tipo de belleza, están muy satisfechos. Es complaciente.” ¿Pero qué sucede cuando, después, “un tipo, de la manera más tonta, se da la vuelta y ve el sol de verdad o un pequeño trozo de

³⁹ Masterclass Festival Internacional de Cine de Rotterdam, 2020

tierra... [y] se dice: “Vaya, quizá esto sea más bello”⁴⁰ El cine de Pedro de Costa es ese pequeño trozo de tierra.

En su filmografía, el segundo largometraje *Casa de Lava* se erigió como un filme bisagra, fue un parteaguas no sólo en lo que se forjaría posteriormente como su poética, sino en su toma de postura como cineasta, en su modo de trabajo, y en la industria cinematográfica: “O cinema é um ofício, é como ser pedreiro”. Vemos pues que Costa es heredero de una generación que surgió en la década de los 60 –el Cinema Novo– como respuesta a la dominación económica e ideológica del cine industrial que era controlado principalmente por Hollywood y de donde habían surgido varios de los grandes exponentes. El Cinema Novo –influenciado por la Nouvelle Vague– era una manera diferente, quizá nueva de pensar y hacer el cine.

Es importante recordar que, dentro de los mayores factores de cambio en la producción cinematográfica portuguesa que surgió en esa época y se fue heredando, mutando también, hasta el día de hoy, se encuentra la dictadura salazarista, puesto que las consecuencias de la caída del régimen no sólo se vieron reflejadas en la construcción de una nueva sociedad tras casi cinco décadas de dictadura fascista y colonial, sino en la expresión artística, literaria y cinematográfica. De aquí que algunos cineastas, en estas nuevas generaciones, decidieran centrarse en hablar de las colonias, entre ellos, Pedro Costa, principalmente –e incluso hoy en día– de Cabo Verde.

El interés por volver a *Casa de Lava* surgió, más que nada, por las especificidades que posee el filme, como son la puesta en escena en el cine portugués de ficción hasta

⁴⁰Pedro Costa; Cyril Neyrat; Andy Rector, *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa*, Intermedio, Barcelona, 2011, p. 39.

entonces de 1) la figura del trabajador, 2) el campo de concentración de Tarrafal, así como la exposición de la aridez y la muerte en una ex colonia. Además, es un filme con archivo interno y externo: Orlando Ribeiro, el cuaderno de trabajo y Robert Desnos, la carta que será leitmotiv de toda su filmografía. Filme, también, que surgió como un homenaje a Jacques Tourneur, lo que marca de cierto modo la influencia del cine clásico en Costa. El filme, como he explicado, fue el espacio-tiempo donde se gestó lo que posteriormente se desarrollaría como una poética firme y arraigada ya más presente en filmes como *Juventude em Marcha*, *Cavalo Dinheiro* y *Vitalina Varela*. Sin embargo, para que esos filmes posteriores pudieran erigirse, tuvo que existir *Casa de Lava*, filme origen, y Cabo Verde, testimonio e intersticio, pero también tierra madre, de ellos, de Ventura, de Lento y de Vitalina, de todos los caboverdianos que vemos en estos ya conocidos rostros, epítomes del duelo, de la espera, de la migración, pero también de una oscuridad distinta. Tuvieron que suceder Orlando Ribeiro, el volcán y el montaje inicial de las mujeres esfinge, *raza antigua de princesas*. Vuelve, por última vez, Matisse: *el negro es un color*. *Casa de Lava* es también el filme donde se sugiere por primera vez en su cine la incorporación del trauma colonial, etimológicamente, tal cual, *en cuerpo*, en cuerpos, la deambulación, vida y muerte a la vez enfermedad que Costa muestra en sus personajes, cuerpos errantes, pero también en el cuerpo del filme, en el plano, en el ritmo aletargado, en la elección justa del color. “Hay que jugarse la vida en cada plano”, enunciaba António Reis. *Casa de Lava* es el punto de partida.

Carl Dreyer, en *Gertrud* (1964), dio al cine algo que Rivette, entre otros aplaudieron: cuerpos que desaparecen en el corte, que viven y mueren de un plano a otro, prosiguiendo una extraña semi vida en los intersticios de las bobinas, de las secuencias, de los planos, hasta los fotogramas. Costa toma esta poética de la luz y la sombra, de la aparición y de la desaparición –la poética de Dreyer, Murnau y Tourneur– y la radicaliza todavía más.⁴¹

⁴¹ Adrian Martin

Cabe recordar que, según António Guerrero, el gesto más político de Pedro Costa es el intersticio. Es el punto medio, ese *entre*, una intersección de visiones, de memorias y de mundos. Cabo Verde no es África ni es Portugal, no es territorio continental; Leão no está vivo ni muerto, los caboverdianos hablan crioulo y Mariana portugués. En la filmografía misma, *Casa de Lava* no pertenece ni a la estética ni a la poética del trabajo previo del realizador, mucho menos a la posterior, es como Cabo Verde, un archipiélago en el trayecto cinematográfico. Además, el plano mismo, en el montaje, es también un intersticio. De aquí que surja una política de la memoria que va aunada a y construida por la espectralidad y una dialéctica de la ausencia y la presencia, elementos estudiados por Raquel Schefer. La espectralidad en Costa se da no sólo por los cuerpos y personas con quienes trabaja, sino en la historia y en el cine mismo. La espectralidad en *Casa de Lava* surge y se determina desde la raíz anclada en los zombis de Tourneur y se extiende hasta las mujeres caboverdianas en una eterna espera, a los desplazamientos de los personajes que constituyen distintas cartografías, y con esto, pues, la dialéctica de movimiento y fijeza no sólo de la cámara, sino de los cuerpos mismos, la velocidad de la voz, la frecuencia en el diálogo, la cantidad de réplicas, incluso. Así, la asociación de una mujer portuguesa, Mariana, que habla portugués, habla sin parar, en contraste con los caboverdianos, habitantes del silencio –por imposición o decisión histórica– habitantes también de las ruinas de la isla.

“Mariana, aquí ni los muertos descansan, ¿no los escuchas?”

“El minuto en el que pasa el mundo hay que pintarlo tal cual”, decía Cézanne. Este segundo largometraje es el momento de quiebre, la grieta donde surge la transición de Pedro Costa a aquello que decía Cézanne, entonces la decisión de cómo y qué ver: *O cinema é um*

ofício, é como ser pedreiro. Pedro Costa, como explica Carlos Melo Ferreira, homenajea a aquellos con quienes trabaja. Entonces crea con ellos. Y así, como “para los Straub, como para Pavese, de Vittorini hasta Charles Péguy, la creación es intervención, como acto, como trabajo, como praxis, el cine y el arte deben participar en la emancipación, por lo tanto, participar en la elaboración de la historia de aquellos que no tienen historia, de los obreros, de los campesinos, de los combatientes”, en este caso de Cabo Verde, de este pueblo que ha sido históricamente explotado y relegado. Pedro Costa ha propuesto como uno de los cometidos centrales de la producción cinematográfica aquél de contribuir –casi como remedio o elixir– al reconocimiento de los desequilibrios de la realidad histórica en la que tiene lugar el ejercicio del quehacer filmico. El cine para hacernos ver que algo no está bien. *Casa de Lava* es un filme de convalecencia, y a la vez convalenciente, por Tarrafal el campo de muerte lenta, por el coma de Leão y el letargo febril de los demás habitantes, por el regreso a Cabo Verde, por la salida de Costa de Portugal, por un pueblo malherido recuperándose en su propia historia, semi muerto; y la gestación de un trabajo como cineasta que se formaba apenas, mas se erigía ya simiente, aparentemente endeble, doliente.

Convalecer en la isla de los muertos. *Casa de Lava* es un filme bisagra, un filme duro, como es dura la espera de las mujeres caboverdianas. Si el cine nos cuenta aquello de lo que no se vuelve, la muerte, y es así huella, aquello que aconteció, y por ende huella del testimonio, del olvido y de la muerte, entonces, el cine de Costa, bien enuncia Adrian Martin, es recordar de modo lapidario.

I. Trastabillar en la historia

- p. 25 – Figura 1.1 Póster de Aniki-Bobó, (1942, Manoel de Oliveira)
- p. 33 – Figura 1.2 Fotogramas de *Ossos* (1997, Pedro Costa).
- p. 33 – Figura 1.3 Stills de *No Quarto da Vanda* (2000, Pedro Costa).
- p. 33 – Figura 1.4 Stills de *Juventude em Marcha* (2006, Pedro Costa).

II. Un filme bisagra o “Convalecer en la Isla de los Muertos”

- p. 39 – Figura 2.1 Stills de *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa), Mariana – Inês de Medeiros
- p. 39 – Figura 2.2 Still de *Casa de Lava*, Edit– Édith Scob
- p. 39 – Figura 2.3 Still de *Casa de Lava*, Leão – Isaach de Bankolé
- p. 39 – Figura 2.4 Still de *Casa de Lava*, hijo de Edit – Pedro Hestnes
- p. 42 – Figura 2.5 Ventura y Vitalina. Still de *Vitalina Varela* (2019, Pedro Costa).
- p. 44 – Figura 2.6 Cartel de *I Walked with a Zombie* (1943, Jacques Tourneur)
- p. 44 – Figura 2.7 Cartel de *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa)
- p. 46 – Figura 2.8 Still de *I Walked with a Zombie* (1943, Jacques Tourneur)
- p. 46 – Figura 2.9 Still de *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa)
- p. 49 – Figura 2.10 *Casa de Lava - Caderno* (Pedro Costa)
- p. 49 – Figura 2.11 Still de *Casa de Lava* (1994, Pedro Costa)
- p. 50 – Figura 2.12 Still de *Cavalo Dinheiro* (2014, Pedro Costa)
- p. 50 – Figura 2.13 Still de *Vitalina Varela* (2019, Pedro Costa)

III. Atisbos de muerte en Ilha do Fogo: representar la ausencia

- p. 57 – Figura 3.1 Cuatro fotogramas del material de archivo de Orlando Ribeiro al inicio de *Casa de Lava*

- p. 59 – Figura 3.2 Cuatro fotogramas de la secuencia de apertura de *Casa de Lava*
- p. 59 – Figura 3.3 Fotograma de la secuencia de apertura de *O Sangue (1989, Pedro Costa)*
- p. 60 – Figura 3.4 Fotograma de *Trás-os-Montes (1976, António Reis y Margarida Cordeiro)*
- p. 60 – Figura 3.5 Fotograma *Ana (1989, António Reis y Margarida Cordeiro)*
- p. 63 – Figura 3.6 Fotograma de *Casa de Lava*, Leão y Mariana.
- p. 64 – Figura 3.7 Fotograma de *Casa de Lava*, el violinista Bassoé.
- p. 64 – Figura 3.8 Fotograma de *Casa de Lava*, Mariana y los niños caboverdianos Nino y Tina.
- p. 66 – Figura 3.9 Fotogramas de *Casa de Lava*, Mariana y la mujer anónima o la mujer sombra.
- p. 67 – Figura 3.10 Fotogramas de *Casa de Lava*, travelling de Mariana
- p. 67 – Figura 3.11 Fotogramas de *Casa de Lava*, la mujer sin nombre
- p. 69 – Figura 3.12 Fotogramas de *Casa de Lava*, cementerio de Tarrafal
- p. 70 – Figura 3.13 Fotograma de *Casa de Lava*, mujeres lavando ropa en la antigua estructura del campo de concentración
- p. 71 – Figura 3.14 Fotogramas de *Casa de Lava*
- p. 73 – Figura 3.15 Fotogramas de *Casa de Lava*, archivo de Edit. Cartas y fotografías sobre su esposo fallecido como preso político de Tarrafal
- p. 78 – Figura 3.16 Fotogramas de *Casa de Lava*

Filmar lo incomprensible, perseguir esa pequeña luz:

una entrevista con Pedro Costa

por Lucrecia Arcos Alcaraz

En 2019 se estrenó *Vitalina Varela*, el último filme del realizador portugués Pedro Costa, que narra la historia de una mujer caboverdiana que viaja desde su país de origen hacia Portugal, cuando se le comunica la muerte de su esposo. *Vitalina* es el filme de un trayecto, de la unión imperante con la tierra caboverdiana que existe en el cine de Costa y que se ha ido afianzando y construyendo en cada uno de sus filmes durante los últimos casi treinta años; tierra de exilio, a la vez testimonio e intersticio, madre de *Ventura* y de *Vitalina*, tierra de la eterna espera.

Este año se inaugura como el vigesimosexto aniversario de la realización del segundo largometraje de Costa, *Casa de Lava* (1994), que se erigió como un parteaguas en su filmografía y que narra la historia de Leão, migrante caboverdiano en Lisboa que tras sufrir un accidente en la construcción donde trabaja, entra en estado de coma y es trasladado a su país de origen por Mariana, una enfermera lisboeta. *Casa de Lava* conserva una ofrenda referencial al cine clásico. Ésta es, a la vez, el epicentro de un recorrido donde las estructuras formales de la poética de Costa comienzan a articularse y donde comienzan a gestarse ya las transformaciones características de la narrativa de su cine desde entonces.⁴²

Vitalina, explica Pedro Costa a continuación, es un poco lo que *Casa de Lava* pudo haber sido. Este último está compuesto, en su mayoría, por personajes femeninos que relacionan de cierta forma con la memoria, Edith Scob, Inês de Medeiros, las mujeres caboverdianas, ese ejército de mujeres a las faldas de un volcán, esperando siempre, como *Vitalina*. Así, me pareció pertinente ahondar más sobre *Casa de Lava*, que como *Vitalina*, también es el filme de un trayecto, pero a la inversa, un regreso al origen, quizá a lo desconocido. Ahondar en este segundo largometraje para intentar desentrañar ese filme boicoteado –como suele llamarlo Costa– que en mi opinión es más bisagra que boicot, más filme origen y fundador, donde se augura y gesta ya lo futuro, donde vemos por primera vez a dos mujeres en pleno baile gritar “juventude em marcha!”, donde se lee por primera vez –incompleta– la carta de *Ventura*, leitmotiv de toda la filmografía.

El verano pasado tuve la oportunidad de conversar con Pedro Costa en su estudio. Los postigos entrecerrados de las ventanas inauguraron un ambiente de penumbra y claroscuros casi

⁴² Cfr. Ricardo Matos Cabo, “As casas queimadas” en *Cem Mil Cigarros: Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo M. Cabo, 9–14. Lisbon, Portugal: Orfeu Negro, 2009.

descarado que contrastaba con el sol brillante del verano de Lisboa. Hablamos de *Casa de Lava* y de Cabo Verde, isla origen, ese espacio tiempo histórica y eternamente dilatado.

Para comenzar, me gustaría que me contara sobre el proyecto que prepara actualmente, sé que está trabajando con Vitalina... ¿Es sobre la historia de Vitalina en Cabo Verde o en Portugal?

PC: Es un largometraje, una película normal, dos horas. Estamos en el montaje de sonido y la mezcla. Dentro de un mes estará lista. Y nada, se llama *Vitalina Varela*. Se grabó aquí, con ella aquí, con su llegada aquí. Es muy simple, es su historia: su marido murió. Su marido era inmigrante aquí desde, creo, el 82, era un trabajador, obrero y habitante del mismo barrio donde yo filmo. Y por lo tanto era conocido de muchos amigos míos, de Ventura. Era un hombre con una historia un poco misteriosa, extraña. El contexto es que Vitalina se quedó en Cabo Verde, siempre esperando una llamada o un boleto de avión que nunca llegó. Y por fin, en 2013, llamaron a Cabo Verde, a casa de Vitalina, diciendo que el marido había muerto. Finalmente podía ir a Portugal, para el funeral. Pero llegó tarde, llegó tres días después del funeral. Y se quedó. Así que el filme es el momento de su llegada a la casa donde vivía el marido, que después se volvió su casa.

Vitalina es sobre la llegada de esta mujer caboverdiana a Portugal. Su segundo largometraje, *Casa de Lava*, está filmado sólo en Cabo Verde. En cuanto al rodaje, inicialmente usted quería filmar en las Islas Azores...

PC: No, no quería, fue la primera idea... Sólo por el volcán.

¿Y cómo se impuso la idea de ir a Cabo Verde o por qué tomó esta decisión?

PC: Porque... se mezclaron algunas cosas. Primero, porque era una idea un poco idiota, incluso estúpida, de hacer una variación de un filme que ya existe, que es *I Walked with a Zombie*, de Jacques Tourneur. Ese filme se desarrolla en el Caribe, en una isla en el Caribe, América Central, mestiza, mulata. Cuando pensé en eso, pensé inmediatamente en el lado mestizo de Portugal. Portugal es un país muy mezclado, muy mestizo. El ejemplo más grandioso, para mí, más interesante, es Cabo Verde. Porque Cabo Verde es una nación que no existía, en fin, una raza que no existía, fue un resultado del mestizaje. Las Islas de Cabo Verde estaban desiertas. Recuerdo eso, y después, porque también tenía ganas de hacer una película con muchos misterios, un poco de delirio. Y era el ejemplo más interesante, un poco más lejos, un poco más África, un poco más negro. En las Azores también

hay un pico, un volcán muy interesante, espectacular, pero bueno, era tal vez un poco menos misterioso, menos excitante.

Fue sólo por eso. Yo no conocía Cabo Verde, no conocía nada. Fue por esa simple necesidad. Porque yo había escrito mucho, en el guion estaba muy descrito el volcán, la población en las faldas había ya muchas descripciones del ambiente; etc. Y ya teníamos financiamiento, porque a esa altura tenía un productor convencional, que, por su lado intentó encontrar más presupuesto, y encontró en Francia y, bueno, cuando tienes un cuaderno de encargos, una coproducción de ese tipo, tienes que hacer lo que está escrito. Ahora no. Ahora no escribo nada, no tengo que hacer nada porque no tengo productor. Pero nada fue obligatorio o forzado. Pero la decisión de filmar en Cabo Verde fue muy acertada, no sólo para esta película sino para el futuro. Quedé siempre muy ligado, de una manera u otra con los caboverdianos, con Cabo Verde.



¿Antes del rodaje fue a ver los espacios y conocer a la gente o llegó directo para filmar?

PC: Sí estuve ahí antes, creo que dos veces. La primera vez fue con un amigo que era un poco asistente. Y una segunda vez un poco más larga. Porque Cabo Verde son trece islas pero yo sabía que quería escoger la que tenía el volcán, que era fundamental, Ilha do Fogo. Es la única isla que tiene el volcán. Todas las islas son volcánicas pero la más impresionante es Fogo. Por lo tanto ahí sería nuestra

base principal, pero esa isla es muy salvaje, muy dura, y no nos permitía rodar otras escenas u otras cosas que encontramos, por ejemplo, el hospital, no en Fogo. Porque lo que encontrábamos ahí era un poco difícil de adaptar. Y encontramos ese hospital en la isla madre, digamos principal, que es Santiago, y ahí fue una coincidencia o decisión mía. Para mí lo interesante fue filmar en un hospital antiguo, el hospital del campo de concentración de Tarrafal, que es un campo de concentración portugués.

Sabiendo que Cabo Verde fue una colonia portuguesa y que los únicos actores del filme eran Inês de Medeiros, Pedro Hestnes, Edith Scob e Isaac de Bankolé, ¿cómo fue para todos que vivieron la revolución, la dictadura y la colonia, de maneras completamente diferentes, confrontarse de nuevo a la recreación de esa historia que todos, de una forma u otra, vivieron y heredaron?

PC: No me acuerdo muy bien de la sensación de los otros. La mía sí la recuerdo, pero la mía comenzó en la primera visita para encontrar locaciones. Ahí, personalmente, sí fue una gran impresión. Pero es aquella impresión como todo en los trópicos, con aquella violencia abajo del sol, del calor, que es, quizá, incluso todavía más dura que aquella violencia sombría, oscura. Porque está todo muy expuesto, no hay misterio, no hay nada escondido, todo es muy pobre también. No hay sofisticación, todo estaba muy visible, las paredes, los muros, la tierra, las barras (de prisión). Y está también el cementerio para los deportados, para los presos políticos, que está a un lado, casi adentro de las murallas. Esto es probablemente lo que más me sorprendió, porque entendí en ese momento que tal vez todo lo que había leído y lo que sabía —y lo que todos saben...—, es un poco como las historias de la Segunda Guerra Mundial, cuando se es consciente de que los muertos, los soldados, tenían 18, 17, 20 o 21 años, es un poco... Y ahí todos esos héroes, resistentes, comunistas, anarquistas, tenían 20, 22, 23. Nosotros éramos todos (en el rodaje) diez, quince años más viejos... y unas mierdas, todos. Y claro que había presos más viejos, pero muchos eran muy adolescentes. Ése fue un primer shock.



En cuanto a mis colegas de rodaje, no sé, casi no hablamos de eso y tampoco había tiempo, porque aquel rodaje en especial fue muy duro, fue muy poco tiempo rodaje para mucha cosa, mucha gente, un equipo enorme, muchos actores y condiciones complicadas. Filmamos en el verano en Cabo Verde con muchos problemas dentro del equipo, de mí hacia ellos, de ellos hacia mí, de mí hacia el filme, hacia el productor, hacia algunos actores. Fue un momento para mí de disputa. Pero ese rodaje en el campo de concentración, en los locales reales, algunos locales reales, algunas situaciones con esa dificultad de resistencia fue muy bueno para mí porque me ayudaron a decidir y escoger otras cosas, cosas no sobre ese filme, sino para el futuro. Decidir cosas como que es muy difícil para mí trabajar con cincuenta o sesenta personas en un equipo. Creo que es difícil para cualquiera, haciendo el tipo de películas que nosotros hacemos. Y trabajar en una cierta monotonía del guion, texto, diálogo, monólogo, ensayo (repetición), no es aburrido, sino que simplemente no existe. Era una falacia, una mentira, no existe. Los actores no ensayan, los directores no quieren ensayar, es falso, no existe, todo lo que dicen en las entrevistas es pura mentira. No hay actores que quieran ensayar, pero ensayar de un modo interesante, no sólo repetir el texto... Bueno, pasar a vivir el filme, a vivirlo, sería vivir el filme, vivir en los locales, entender, conocer muchas cosas. Los actores no quieren, no tienen tiempo, pasan de una película a otra, no sé, cumplir un mínimo de cinco o seis al año, una en Cabo Verde, otra en Londres, otra en NY. Hacer tres años de una película en un pueblo, para un actor profesional no existe. Ni para un técnico profesional. Es mentira. Nadie quiere hacerlo.

Eso comenzó a ser casi un deseo mío, lo cual era el contrario absoluto de lo que estaba viviendo. Era muy simple: ¿cuál es el contrario de esto que estoy viviendo? Era yo pagar las cosas que más me gustaban, que era aquella tierra, aquella gente, la cámara, el micrófono y nada más. Lo importante era yo solo, la cámara, el micrófono y aquel espacio. Era eso. Era lo contrario de aquello. Y así entendí.

¿Y el trabajo con la gente de Cabo Verde en el filme fue mucha improvisación? ¿Hablaban sobre lo que iban a hacer?

PC: No, sobre todo en esa película, había muy poco de verdadera colaboración. Me gustaban mucho, de una manera sensible, sólo por la sensibilidad, y también estéticamente, el color... todas las cosas me gustaban mucho. Con los dos actores mas jóvenes fue con quienes trabajé más, después con tres o cuatro personas que encontré que fueron un poco más allá de lo que estaba escrito en el guion, pero en ese filme Cabo Verde continúa siendo un poco secundario, pero tenía que ser así todavía, la aproximación. Eran una historia y una película, a pesar de todo, sobre una extrañeza del lado blanco portugués, de incompreensión, de aquella enfermera, y de la otra mujer, etc. Pero es una historia más de nuestro lado que del lado de los caboverdianos. No que ahora esté ya del otro lado, porque nunca estaré, pero me interesa más escucharlos, escuchar sus vidas, sus experiencias para intentar organizar.

¿Cómo fue su enfrentamiento con la gente de Cabo Verde y ellos cómo se sentían al estar participando en el filme?

PC: El primer viaje fue un viaje de estudio y de búsqueda de lugares. Tal vez había un deseo, pero no comprendía todavía, no había una necesidad de encontrar gente para la película. Era un como “ah, esa señora es interesante”, “esa señora es muy hermosa”. Tal vez, de paso. Pero la necesidad eran los locales, el volcán, el hospital, una casa, y ahí recorrimos muchos kilómetros, y en esos kilómetros sentimos siempre mucha afabilidad, mucha amabilidad, generosidad. El pueblo caboverdiano es muy simpático, muy generoso. Nunca sentimos resistencia. Pero es algo que nosotros portugueses siempre sentimos y vivimos aquí. Yo por lo menos siempre viví así, rodeado o circulando con angoleños, mozambiqueños, guineanos. Todos ellos son africanos, a los caboverdianos, a pesar de todo, no les gusta que se les llame africanos. Hasta hay una discusión sobre si Cabo Verde es África o no, está en el Atlántico. Cuando Cabo Verde se independizó en 75 hizo un referéndum para volver a ser portugués. Y fue rechazado. Y queriendo ser un poco portugueses, los caboverdianos querían realmente ser brasileños. Así que es una cosa entre Portugal y Brasil, no es Portugal ni África.

Aunque tal vez viviendo en Lisboa, yendo mucho a los suburbios, tomando el transporte público, siempre sentí que los caboverdianos son los más cercanos a nuestros rasgos, a los portugueses. Los que más comparten el cliché melancólico y fatalista y pesimista y sombrío son los caboverdianos, los guineanos son completamente diferentes, no se diga los angoleños...

Incluso, musicalmente las mornas, como el fado...

PC: Sí, sí. Pero es todo, los rasgos, aún un gesto que es muy repentino, la violencia es muy repentina y no anunciada en los caboverdianos. Los caboverdianos son un pueblo de suicidas, si vieras las estadísticas sociológicas, creo que es uno de los pueblos africanos con más suicidios. Tienen un gran índice de suicidios, son muy desesperados. Normalmente se lanzan de los acantilados de las montañas. La mayor parte de las personas que se suicidan en Cabo Verde, pero acá también, se lanzan al vacío, en su propia montaña, en su propio acantilado.

En Portugal, por ejemplo, Vitalina, desde que está acá desde el 2013, nos decía que sólo en el barrio donde ella vivía, ya se habían suicidado no sé cuántos caboverdianos, en los primeros seis meses de su vida en el barrio. Tienen un trazo melancólico y un poco desesperado que también hizo en un principio escoger Cabo Verde, era una idea de que tal vez podría encontrar algo que obviamente no iba a encontrar en las Azores. No tengo nada en contra de las Azores, que son muy bonitas. Pero son más pequeñas...



Por ejemplo, en el filme está esta secuencia del principio, con los rostros de las mujeres. En la cinemateca tuve la oportunidad de leer el guion original y las diferentes versiones de éste, así como la versión en inglés, donde se describe todo histórica y geográficamente. Además, hay unas secuencias que están en el guion y que eliminó en el filme. Pero hay otras, por ejemplo ésta, que es una de las secuencias más emblemáticas, que no estaba en el guion. ¿Cómo fue su trabajo con las mujeres y en qué momento se dio cuenta de que esa secuencia iba a ser el inicio del filme?

PC: Fue más hacia el final del rodaje. Creo que fue un rodaje muy clásico y convencional, con un mapa de rodaje, un plano de trabajo, días, escenas, locaciones, actores, y cumplimiento absoluto de los horarios. Así que cuando cuando tuve la certeza de que 1) no era de aquí lo que yo quería hacer, 2) a pesar de todo tuve la colaboración, los actores, que en la mayoría eran mis amigos, y los técnicos también se volvieron mis amigos, a pesar de todo, había conseguido una parte de lo que había soñado hacer. Aún con esas dos cosas me di cuenta que algo estaba hecho pero algo faltaba, y entonces comenzó el verdadero problema para mí, que era ¿qué es esa falta? o ¿qué falta? Y lo que falta son cosas de ese tipo, las mujeres o la tensión, la observación de otro modo, pero para eso era necesario no tener cincuenta técnicos, no tener plan de rodaje, estar un poco más, la palabra no es buena, pero al sabor del documental. No es que fuese la idea, la idea no era hacer un documental, pero ¿por qué no? Porque, en un sentido, el rodaje de un documental es un poco más de ese lado, del sentido de la disponibilidad, de estar con las personas, volver al día siguiente, al día después, repetir, experimentar, esperar. Y eso no era posible, así que tuve dos o tres o cuatro momentos durante las creo que fueron cinco o seis semanas que estuvimos en Cabo Verde. Durante ese periodo yo tuve algunos días en que decidí partir un poco con un auto, el director de fotografía y el director de sonido, en busca de otras cosas, dejando al equipo. Lo que fue un gran acontecimiento, un problema, porque yo tenía productores en Lisboa... Pero como tenía el apoyo del director de fotografía, y pues estaba él diciendo “queridos, voy a dar una vuelta con él y ya vuelvo”, y pues los electricistas se quedarían esperando. Así que en ese caso tuve la complicidad de él y del director de sonido e intenté esas cosas: las mujeres, otras cosas, filmar algunos planos que no me acuerdo si están en el filme o no. Pero cosas de ésas, partir por la mañana y regresar en la noche con una colecta.

Y esas mujeres forman parte de eso, forman parte de esos momentos de locura, y más que eso, fueron colocados en la película en el montaje, sólo después de que comencé a pensar cómo se haría la introducción del filme, cómo se haría una serie de cosas. Hoy en día, el filme es lo que es, pero siento que debería ser un filme bastante más de ese lado, del lado de Edith Scob, tal vez, mucho

más que del lado masculino. Es una sensación un poquito triste, angustiante. Ya fue angustiante, ahora es triste. Pero creo que era un filme... en el fondo, después como verás en este filme de *Vitalina Varela*, este filme es un poco lo que *Casa de Lava* pudo haber sido, de cierta manera. *Casa de Lava* era un filme que siempre pensé que sería muy femenino y no es. No es para mí. Y eso me disgusta un poco. O sea, siempre lo vi muy femenino, incluso antes de rodar, por causa de Edith Scob, por los dos muchachos, la enfermera, las mujeres. Del hecho de que estás filmando en un país que es –no digo que sea regido o dominado por mujeres–, pero las mujeres están en todos lados, están muy presentes y visibles, como en otros países de grande inmigración. La inmigración comienza por los hombres, también en estas últimas mexicanas. Son siempre los hombres y son siempre los niños. Las mujeres y las niñas siempre se quedan, se quedan para esperar... Por ese lado también, porque me parecía que sería un filme del lado femenino, y me quedé siempre con esa sensación, es algo más desagradable que... No en cuanto al resultado estético... Es una cosa espiritual más indefinida.

¿Y piensa que las mujeres tenían alguna especie de reticencia con usted?

PC: En este filme, *Casa de Lava*, no. Por eso te digo que pude haber tenido mucho más rushes sin ninguna resistencia, porque yo sentí que, precisamente, en los dos o tres momentos, las dos o tres horas, medias horas, en las que estuve con una mujer o tres mujeres, o cinco, creo –no es presunción– pero creo que percibía que podía hacer un filme mucho más interesante o muy interesante con estas dos, o con aquélla, o con aquellas cincuenta. Porque realmente en la población de la aldea, como nosotros decimos, en lo alto del volcán que se llama Cha das Caldeiras, mi recuerdo de hoy en día es de mujeres. Y de un ejército de mujeres, jóvenes y más viejas, con los momentos locos, delirantes que son los hombres completamente inútiles, ebrios, locos, perdidos, desesperados, casi muertos. El trabajo es de las mujeres, la energía, la contemplación, el descanso, los hombres eran puros fuegos de locura y de miseria, miseria en un sentido vasto.



También está, por ejemplo, este plano, que me imagino viene de esos viajes de locura en la isla, que es cuando todas las mujeres están lavando la ropa...

PC: Sí, eran esas cosas las que más me gustaban. Sí, ahí había cosas más como de “hagamos alguna cosa” y había una complicidad. Ahí pudo haber sido aún más, porque Edith Scob, la actriz, fue de todas las personas, y a lo mejor haya sido ella la única, pensando en tu pregunta sobre Tarrafal, fue la única tal vez, no digo única, pero ella sí hizo muchas preguntas, buscó, investigó, se quedó intrigada con aquel sitio, local, con esa idea. Ella sí, y no sólo lo hizo porque ella es así, fue luego que llegó a Cabo Verde. Ella fue de las primeras personas en llegar a Cabo Verde, antes del equipo, quiso conocer, caminar, pasó noches sin regresar al hotel. Quería un poco entrar en lo que estaba escrito, en el personaje, pero también quería investigar el país y otras cosas. Con ella y con su ayuda, yo creo que pudimos haber conseguido más cosas de unión con las mujeres de Cabo Verde que me apetecía y que tenía planeado hacer. Pero para eso tenía que abandonar, destruir todo el guion, y eso no era posible. Suele decirse que sólo conseguí boicotear un poco.



También me gustaría preguntarle sobre el material de archivo de Orlando Ribeiro que tuve oportunidad de consultar en el ANIM (versión sonorizada y en silencio). ¿Cómo llegó a él y por qué decidió usarlo?

PC: Esas imágenes las conocía en fotos, porque hay muchas. Fotos del mismo viaje, de otros viajes que hizo en Cabo Verde. A Orlando Ribeiro lo conocía un poco por los estudios de historia, no es historiador pero había cosas que se ligaban. Tiene un libro importante para algunos estudios de historia del mediterráneo portugués. Así que es sobre la idea mediterránea y el mar y por lo tanto la relación de Portugal con el Sur, el sur africano. Me acordé, no sé cómo, tal vez porque había habido una erupción, otra erupción pequeña en relación con la de Orlando Ribeiro, tal vez porque por causa de la erupción me acordé de la erupción de la Isla de Fuego, imágenes de Orlando Ribeiro, y fui a buscar y encontré. Sé que hablé con la viuda, que es francesa, y le expliqué lo que era el proyecto. Ya tenía algunas imágenes y ya le había mostrado algo y le gustó, creo que ella pensó que lo iba a usar de otra manera más pedagógica, didáctica, no sé. Y no como un momento casi abstracto, pero me dio la autorización. Pero después de eso he usado esas imágenes más veces.

Hace poco tiempo hice una exposición en el Museo de Serralves. Era una exposición llamada *Companhia*, y era una exposición más que de cosas mías de los filmes, era de cosas de amigos y de cosas que me gustan, por eso había muchos cineastas, fotógrafos, pintores, etc. Y había una instalación que era una pantalla con Ventura cantando, y en una pantalla en frente, las imágenes del

volcán de Orlando Ribeiro, pero completo. Y ésa era una instalación. Fue interesante porque muchos visitantes del museo se quedaron muy intrigados con esto, no conocían y no sabían. El filme es muy interesante, pero las fotografías son increíbles, el archivo fotográfico caboverdiano de Orlando Ribeiro es muy impresionante. Siempre me interesé mucho por los antropólogos que fotografian y filman, siempre hay cosas bastante más interesantes que en el cine normal. Toman más tiempo, tienen más tiempo, con más cuidadosos, y por eso tienen una mirada muy fuerte.

Así como hay los elementos que incorporó al filme, como el material de archivo de Orlando Ribeiro, también está la carta de Robert Desnos, que además se vuelve un leitmotiv no sólo en *Casa de Lava* sino en toda su filmografía (*Juventude em marcha*, *Cavalo Dinheiro*, etc.) ¿Cómo llegó a la carta de Desnos?

PC: Godard. Hay un filme de Godard, no recuerdo cuál es. En Godard siempre están los pequeños misterios, pistas, pequeños fragmentos, pequeñas cosas no completadas que tú tienes que buscar o acabar. Falta algo y vas a investigar. Alguien sabe, preguntas a un amigo, de quién es aquella pintura. Incluso yo hago eso hoy en día. Por ejemplo, en el caso de Desnos, hay un filme de Godard, no estoy seguro de cuál sea, *Masculin Féminin*, tal vez *Pierrot le Fou*, donde hay un momento donde él dice: “tan hermoso como la última carta de Robert Desnos a su esposa.” Esa frase. Pero no aparece la carta. Y alguien, tal vez Belmondo, tal vez alguien más, dice “aussi belle que la lettre de Robert Desnos à sa femme.” Y no pones atención en eso y quizá un día esa frase se queda un poco porque probablemente tengas que escribir una carta a un enamorado, a una enamorada, o pensar en escribir algo, o no. Y partes en busca de esa carta.

Y Desnos a esa altura, 1990, para mí era un hombre, un poeta de la historia, pero no lo conocía. Entonces encontré esas cartas y después los poemas y después muchas cosas de Desnos. Y por coincidencia o no, Desnos tiene una relación con el cine muy grande. Después conocí a Youki, la mujer de Desnos, porque a ella le gustó mucho lo que estaba en el filme y de la manera en la que estaba. Entonces la conocí y me mostró muchas cosas escritas sobre cine de Desnos y la relación que tenía con Bresson, Cocteau, un cineasta que le gustaba mucho que era Abel Gance, y filmes que Desnos realizó, creo que hay uno con Cavalcanti, un cineasta interesante brasileño. En fin, muchas cosas, por lo tanto había una relación de Desnos con el cine que yo no sabía. Pero una relación muy fuerte. Era un gran cinéfilo y un crítico. Y realmente cuando vi esas cartas, sobre todo esa carta, pues entiendes por qué Godard hace eso. Y no dudé en usarla y en volverla en una especie de carta de inmigrante. De manera más fuerte, después, en otro filme, *Juventude em Marcha*. En ese filme casi

decía que la idea del filme es esa carta, no había más ideas, no había nada más que esa carta, que Ventura diciendo aquella carta. Pero en *Casa de Lava* fue la primera experiencia.

También está este otro poema de Desnos en *Casa de Lava*, cuando Tina, la niña, canta esta canción...

PC: Sí, claro. Creo que eso ya fue en Cabo Verde, cuando conocí y busqué en los primeros viajes a algunos personajes, a algunas personas, y una de las más importantes era ese viejo violinista, músico, cantador o algo así. Era violinista. Y cuando lo conocí él era una persona respetada en el mundo amateur y había hecho algunos viajes fuera de Cabo Verde, a Lisboa, incluso a París, creo. Y poco a poco, en el rodaje de esta película, todos los actores caboverdianos estuvieron siempre con nosotros, aunque no rodara, yo le pedía al productor para que Raúl, los niños, todos, estuviesen ahí con nosotros, en todos los momentos, y aunque no estuviéramos filmando estarían cerca. Y en mi convivencia con Raúl –que fue una de las mejores– comencé a tener voluntad de tener un tema musical del filme, escrita o compuesta por él. Y él me dijo que no sabía sobre qué hacer la letra, pero la música sí. Y entonces me dijo: si tú me encuentras la letra, yo hago la música, hago una morna. Y ahí ya no sé, pero tenía obviamente los libros de Desnos en la maleta. Y para no distraerme, probablemente, fue ese poema de las sombras, que es muy musical.

¿Y quién hizo la traducción de la carta al crioulo?

PC: La traducción de la carta la hice yo. Yo comencé a practicar el crioulo luego de los primeros viajes porque era necesario allá en Cabo Verde y aquí, en los barrios, en la casa, en la familia, lo que se habla es el crioulo. Hay una pequeña historia sobre eso en este nuevo filme de *Vitalina Varela*. El crioulo sólo servía en la escuela en Cabo Verde, en el gobierno, en los actos públicos oficiales. Aquí, claro, porque es un país...

Otra cosa curiosa es que los espíritus o los muertos caboverdianos sólo hablan en portugués, no hablan en crioulo.

También quería preguntarle cómo fue el proceso de montaje del filme, de la edición. ¿Y cuándo supo que ya estaba terminado?

PC: Esta película era una producción portuguesa-francesa, bastante francesa por relaciones del productor a Francia. Porque Paulo Branco era y es un productor portugués y francés y porque había también alguna participación francesa fuerte, no me acuerdo bien. Y por eso, el montaje desde el inicio fue una propuesta que tenía que hacerse en Francia, por cuestión de coproducción, ya sabes cómo es. Una parte del equipo, director de fotografía, sonido, era francesa, el montaje era francés (Dominique Auvray que es montadora), mezcla de sonido también, todo lo demás era portugués. Y por eso el montaje fue muy rápido. Parece ser un tiempo diferente en mi vida, porque ahora soy un poco más lento. Pero fue muy rápido. Me acuerdo que el filme fue al Festival de Cannes, así que habrá sido en mayo, y yo creo que nosotros comenzamos a montar en enero. Entonces deben haber sido tres meses de montaje máximo, porque después hago operaciones de sonido, mezcla, copia final, todo está en 35 mm, así que todo fue un poco más, no lento, pero laborioso.

Se hizo cerca de París, en un estudio grande, y creo que fue muy rápido, tres meses, con un equipo grande, la montadora, un asistente de montaje, varios asistentes después. Pero para muy poco material, más para darme una idea. En el filme que menos filmé fue *Ossos* que fue el siguiente. Pero no filmamos muchas cosas que se hayan quedado afuera, o que no esté aprovechado. Y no con muchas tomas. Me acuerdo que había pocas tomas. Por un lado porque algunos actores comenzaban a cansarse, era muy indisciplinado y muy confuso, comenzaba a crear muchos problemas, no hacía bien y preguntabas por qué y salía peor. Muy complicado. Así que fue un montaje rápido, no hubo grandes incisiones o problemas para terminarlo y encontrar la forma. No fue de los más problemáticos, hubo otros mucho más.

Pero decía que esta montadora, yo he trabajado muchas veces con esta montadora que es Dominique Auvray y ella llegó para mí como una seriedad. Ella era muy cercana, muy amiga y montadora de Marguerite Duras, entonces la propia Duras pasó unos días en el montaje, tejiendo. Se sentó en una silla, tejiendo mientras nosotros montábamos porque ella y Dominique, no sé, tenían que hacer algunas cosas. Era un poco surrealista para mí estar en esa situación. Pero Dominique, por un lado me calmaba un poco, y a ella le gustaba la película y el ambiente y le gustaba tanto que terminó y se fue a Cabo Verde de vacaciones. Entonces ella fue de gran importancia, y la manera en que ella me ayudó y dio y encontró algunas cosas. Pero recuerdo que después trabajamos en *No Quarto da Vanda* y fue una pesadilla, no ella, sino el montaje. Y cada vez que encontrábamos una forma de la película, era insoportable, horrible, físicamente para mí y para ella. Fue muy brutal. Y éste no, fue muy pacífico, muy rápido. Rápido también porque no estaba previsto terminar en abril, fue una elección por el festival. Tuvo que ser mucho más rápido, fue por eso.

En cuanto a esta forma de trabajo y del montaje, leí en algunas entrevistas que usted habla de un cine comunista o de una aspiración a un cine comunista. ¿Cuál sería su definición de este cine o cómo lo ve y lo trabaja en sus películas?

PC: Esto puede tener que ver con el momento del rodaje, tiene más que ver con la organización económica, financiera. Es un poco esto que tenemos aquí, somos cuatro, los otros están durmiendo porque es sábado y yo tenía que hacer esto. En la mañana todos estaban aquí. Todo nos pertenece, o sea que los medios de producción son nuestros. Ése es el primero paso. Sobre todo porque hace muchos años me di cuenta de que los filmes que yo probablemente haría, que fui haciendo, son muy cerrados, pueden tener ese peligro, por un lado. Son peligrosos para mí, para ti, para todos, porque son muy cerrados hacia adentro de ellos mismos. Y son muy cerrados sobre una comunidad, sobre personalidades, sobre dolores, sobre cosas así. Y me di cuenta de que no iba a viajar tanto así, hacia otras dimensiones. Es un poco –con muchas, muchas diferencias y ninguna comparación– como Ozu, el cineasta japonés. Su salvación fue que vivía en otro mundo, en los años 40, 30, 50, en una industria –en la que yo no vivo– y en un cine popular... Pero por ejemplo, *No Quarto da Vanda*, *Juventude em Marcha*, incluso *Cavalo Dinheiro*, y este filme que hice, en las comunidades caboverdianas he visto a mucha gente sin ningún problema, sin ninguna prejuicio. Pueden ser complicados, difíciles, extraños, pero son vistos y existen. Bueno, existen en el mundo de cine de autor, pero no viven en el mundo del cine popular, corriente, y él ahí estaba, pero era un hombre, un cineasta que se movía poco. En el filme eran pequeñas las variaciones, era un persona de ideas fijas, de una duración muy única casi. No sólo yo lo digo, él mismo lo dijo en entrevistas.

Yo me di cuenta que era de ese tipo, con todos los peligros de hoy en día. Y como tuve experiencias desde el principio con mis filmes en Cannes o en Japón o en América, me di cuenta de cuál era, por ejemplo, el problema de los financiadores o de las cadenas de televisión, para mis filmes es que en las preguntas siempre va a ser lo mismo, cualquier mismo periodista, con mis filmes: “¿Es con los mismos actores?, ¿Cómo está Ventura?, etc. Es como preguntar: ¿Es otra vez con Sean Penn?

Con Ventura puedo trabajar porque es barato. Recibimos los mismos salarios, él y yo, en cuanto estuviera disponible y quisiera y tuviera algún interés o energía, ¿por qué no? Y ¿por qué no? Pues porque sí, porque no tengo interés afuera y no tengo imaginación y siento que todavía tengo muchas otras cosas para descubrir y observar. Por lo tanto, me di cuenta que era para mí, me di cuenta un poco tarde porque fue a la altura del *Quarto da Vanda*, pero este filme fue lo que me ayudó a entender o a darme cuenta que yo necesitaba organizarme del lado de la producción, sabes, tener un Flanders Scientific que es un gran monitor para ver esos colores. Si no tienes eso tienes que rentarlo

por cien euros por semana, es lo que cuesta. Entonces ahorras y durante siete años compras prestaciones y nunca más tienes que preocuparte.

No tengo paciencia ni tiempo, ni tengo colaboradores para ir a la televisión brasileña o argentina o a ARTE para pedir o mostrar. Por otro lado, en esos financiadores, el 99% de los financiadores de hoy en día te van a pedir un guion, un texto. Y yo puedo entregar un texto, que será falso, digo que es falso. Aquí está pero es falso. Es un poco la historia con el filme sobre los Straub. Cuando entregué mi versión, que fue el día de mi montaje con Dominique Auvray, hice dos versiones. La primera versión era la versión que ARTE me había pedido, sólo que en ese momento yo ya estaba filmando como filmo hoy, como quiero, con el tiempo, con paciencia, con amigos. Por lo tanto, filmo más, no digo más material pero es bastante más interesante, es mayor. Por lo tanto hice una versión, la entregué y el productor de ARTE me dijo que todo bien, pero yo le dije que yo iba a hacer otro filme porque ése era muy corto. Él dijo: nosotros queremos tu película, no es ésta. Yo le dije que estaba bien pero era una sinopsis, un resumen. Y me dijo que quería otro, así que le dije que tendría que esperar otro montaje. No pasa nada, pero ésa sería la historia si yo fuera a ARTE y dijera que quiero hacer un filme como yo quiero y sin guion.

Entonces es por eso que pensé que tenía que armar, crear una especie de pequeña fortaleza y de alguna manera, si quisiéramos rodar mañana, sólo nos falta una cosa tal vez, un micrófono especial que tenemos que encontrar y a algún amigo que nos va a ayudar. No necesitamos rentar nada. Por eso no necesitamos alquilar muchas cosas, tenemos las cosas suficientes para hacer, sobre todo ahora porque todo es MEC, las cámaras son MEC, todo es MEC. Y nosotros no trabajamos en grandes definiciones de digital, es pequeño, usamos una memoria y la memoria digital no es muy grande. No necesitamos de mucho. Después en el rodaje y en el trabajo, es intentar, no sé si se puede hablar de comunismo, hablaba más de intentar no violentar, violar, no hacer lo que otros tipos de cine hacen. Llegar a un sitio y.... puufff.



Sí, no ser invasor...

PC: Sí, ser más, no sé cómo decirlo, pero no es una cuestión de respeto, también es una cuestión de sensibilidad. Y por eso es que yo necesito, creo que lo mejor para mí es que, si estoy rodando con alguien, con Vitalina, con Ventura, o con quien sea, que venga mucho de la parte de ellos, pero no en términos de pago, de salario, de dinero para uno dar. Tiene que ver con todo... El tiempo, la vida, las memorias, etc, etc. Tanta parte, las fronteras hoy, las categorías, las competencias mismas son muy indistintas, Vitalina no es sólo actriz, también es guionista, también es peluquera. También trabajó en este último filme, Vitalina tiene un décor (escenografía) que es una iglesia, una iglesia pequeña de suburbio que no encontramos porque todas las iglesias católicas, en fin, cristianas, son muy difíciles. Y entonces decidimos construir una iglesia y fue ella quien la construyó, con sus manos, ella y otros más, pero ella fue una especie de arquitecta, ingeniera, etc. Y participó en eso durante meses mientras estaba rodando otras cosas siendo ella actriz principal, entonces es como si tuvieras a Robert De Niro filmando, y después cuando hay que filmar otra cosa fuera a construir la escenografía de Taxi Driver. Cosa que Robert De Niro también hace un poco o hubiera hecho.

Y, por ejemplo, ¿Vitalina y Ventura se interesan también a ver el resultado final de las películas?

PC: Vitalina sólo tiene una experiencia hasta ahora. Ventura ya tiene más, así que ya está más... Es mucho más curioso, no mucho, pero es curioso. Es curioso a su manera. Es muy, es una palabra francesa, “nonchalant”, indolente. Ventura es muy profesional de cierta manera, tiene mucha facilidad, también es un gran actor, es una persona muy fácil. Si él no tuviera un buen día, si estuviera enfermo porque es una persona muy frágil, lo mejor es quizá no trabajar, no rodar. Pero si estuviera relativamente en forma, es invencible, inmejorable. No sé si es por saber quién es, porque para todos mis colegas y todos nosotros era nuestro ídolo. Filmamos con Ventura y ahora él ya dice “no, no, él no”. Ventura, necesitamos a a algún caboverdiano para decir “buenos días, tenga una botella”, vamos a filmar con él. Y él dice: no, no, no.

Y ver los filmes tiene un lado de ver al padre, ver a Ventura, ver a aquel hombre, ver a nuestro vecino, y después hay una cosa que ha continuado y tal vez crecido que es nuestra relación. Desde los dos primeros filmes, e incluso con éste. Este filme por ejemplo es un filme que todos ellos, muchas personas tienen en DVD, en cassette, porque es el único filme en Cabo Verde. Y a todos ellos les gusta mucho verlo y hay muy pocos filmes filmados en Cabo Verde, ficciones. Hay pocos, seis o

siete. Y la mejor parte son cosas siempre un poco más históricas, en fin, un poco más pesadas con actores...

Por lo tanto este grupo conjunto de filmes que yo hice, tiene una especie de... es un archivo, es una cosa entre nosotros que es vivida por nosotros de manera diferente. No son películas, son otras cosas. Es un poco de todo, una cosa de espectáculo de feria, tiene mucho de cosa sociológica, mirar cómo era, era horrible pero no sé si ahora es mejor, por ejemplo. Y podemos debatir y conversar y discutir, y lo hemos hecho a propósito de varios filmes, del barrio, de las condiciones, de pequeñas cosas, de *Juventude em Marcha*, muchas cosas. Todos los meses hay alguna frase que alguien dice creada en *Juventude em Marcha* o las paredes hechas por los pobres para los pobres, que es algo que Ventura dice. Entonces son algo más que filmes y algo menos que filmes también, sin menospreciar los filmes y sin poner en las alturas los filmes. Son cosas relativamente normales, porque la manera en la que son hechos son mucho más normales, en el barrio, si tú fueras mañana al barrio y le preguntaras si alguien está ahí, sí, sí, está ahí, hace tres años que está ahí. Están ahí sentados. Yo, más cuatro o tres sentados, con Ventura, con Vitalina, en fin, las cámaras son pequeñas, no tenemos mucho aparato.

Hablando de Vitalina y de Ventura, querían preguntarle cuál será su relación con la enfermedad, por ejemplo, están las enfermedades mentales pero físicas también de los personajes, desde *Casa de Lava*. Ahí está, por ejemplo, Edite, Mariana...

PC: Debe ser una cosa enfermiza mía, “c’est maladié de ma part”, es la respuesta que puedo darte. No sé qué relación tengo con la enfermedad, la mejor posible. No sé, creo que la persona enferma es muy interesante, mucho más interesante que la persona saludable. En cuanto a la enfermedad mental, no sé, yo nunca vi a Ventura como un enfermo mental, muy lejos de eso. Ventura es una persona muy especial, es una especie de poeta, es el único poeta que conozco sin ser poeta. Vitalina es otra especie, Vanda es otra especie, pero Ventura es un ser muy especial, muy desprendido o escindido y al mismo tiempo completamente uno con el otro. Puede ser más fiel o más verdadero y no puede ser más lógico. Es una cosa que no concibo pensar. Y por eso creo que es tan bueno para mí filmar con él, porque es lo puro desconocido. Es un combate en el buen sentido. Él enfrenta con coraje, con desnudez. Al principio era un poco pensar cómo voy a conseguir filmar esta pura licencia, y después poco a poco te das cuenta de que puedes filmar, con cámara, sonido y filmando a un gran actor. Para mí eso es muy básico y no hacer mucha metafísica, o sea, lo más cerca posible, porque será evidentemente impresionante, de verdad y de misterio al mismo tiempo. Es lo que es. Y entre más envejece más es lo que es. Ventura es un filósofo. Yo creo que Ventura siempre fue así, siempre fue en ese sentido,

muy viejo, no necesita ningún camuflaje, la solución es una cosa que asumo que no entiende, no necesita ningún truco de camuflaje, es muy japonés también, muy oriental. No necesita camuflaje, es lo que es.

En fin, como un señor viejo, es lo que es. No es más ni menos. Y Ventura siempre, siempre, fue así. Y en el trabajo y frente a cámara. Pero bueno, en fin, también creo que colocar muchas palabras es destruir un poco la cosa. Y tal vez un poeta pueda escribir sobre eso, porque él es más grande de lo que yo creo que puede ser, o tener una relación entre el cine y el misterio. Hay que filmar una cosa que no entendemos y queremos entender y perseguir esa pequeña luz. Ventura tiene también algo de santo, es la única persona santa que yo conozco, santa en un sentido, por lo menos hoy en día, de no querer el mal a nadie ni a nada. Y está completamente desprendido, no tiene ningún interés. Y también en un sentido impresionante. Lo que me hace acreditar la existencia de los santos laicos, una especie de santidad, la única que conozco. No conozco otra esfera de la sociedad.

Nunca tuve el mínimo problema, nunca sentí que ninguno de ellos tuviera el mínimo interés, como “yo hago esto por dinero”, “hago esto por un coche, un apartamento, para ir a Cannes o para comer un bistec.” Hay dinero, muy bien, mejor, pero si no hay, muy bien también. Lo que pasa es que baja mucho el nivel de la cosa, es muy diferente, un intercambio. Te doy unas cosas, tú me das otras, pero en un sentido de regalo, aquí mismo es regalo. Es colaboración también, pero cuando tú estás filmando con Vanda o con Ventura hay momentos muy sufridos de la vida de él, o de Vanda, o de Vitalina ahora, en este filme, como verás, hay momentos en el filme que son muy complicados para ella y para mí, claro. No es una colaboración, ya pasamos a un lado que no tiene precio, que no tiene dinero posible, en fin, en este tipo de trabajo. En Hollywood es de otro modo, pero aquí no puede ser así.

Y esto empezó un poco en Fontainhas, en Cabo Verde no había esta sensación y modo de trabajo, ¿cierto?

PC: No, la sensación estaba. Siempre que me despertaba, todos los días era pensar: tengo que cambiar, mudarme de mundo, mudar de sitio, de país, de colegas, de amigos. Eso era obvio, más claro que nada. Un “buenos días” de un caboverdiano salvaba toda mi vida, o sea salir al desayuno con el equipo es una cosa conocida, horripilante en todas las situaciones, siempre, en cualquier rodaje. El trayecto para el set es... no sólo para mí, para cualquier cineasta, el momento en el que sales del coche y tienes que acercarte a la cámara... pum, pum, pum. Y no debería ser así, ésa es la pregunta que me hacía. Y luego daba cuatro pasos y me encontraba a una Clotilde o a un Francisco o a un no sé qué de Cabo Verde... pasaba todo, pasaba todo para otro plano.

Tuve bastante tiempo para darme cuenta de que tenía que organizarme, primero tener manera, material, equipo pequeño, pequeña fuerza para conseguir pasar a vivir completamente esos buenos días todos los días. Y así fue Vanda, no digo que fuera un gran placer diario, pero no tenía parecido. Pero sí era un placer, muchos días, muchos, muchos. Era una gran placer tomar una mochila, tomar un bus e ir al barrio. Era un placer por las cosas más simples, más normales, que no son artificiales. Porque hay una artificialidad en el cine y pasas luego a unos lugares de artificio a los cuales nunca fui sensible, y que son muy agotadores de vivir, pesados y agotadores. Y aquí no. Intentas encontrar un lugar geográfico, un lugar para tu cámara, intentas oír, pierdes inmenso tiempo y ese tiempo es lo que va a hacer el filme, más que el tiempo de rodaje. Para mí fue así. En este filme de Vitalina, tardé tres años en filmar. Conseguimos manera de pagarnos tres años de salarios, tres personas, todos los meses. Pero esos tres años fueron, no sé, tal vez, contando todos los días de rodaje, cuatro meses tal vez. Y no sé si filmamos 150 días seguidos. Pero estuvimos tres años, aquí y allá, por acá, con el equipo. Pero en los filmes que yo hago cuenta mucho esta manera de hacer las cosas.

¿Cómo fue el trabajo con el cuaderno de trabajo en *Casa de Lava* y todas las referencias? ¿Lo fue haciendo cuando estaba ahí en Cabo Verde?

PC: Una parte. Una parte fue antes y creo que empezó entre el primer y segundo viaje de preparación. En Cabo Verde hice bastantes cosas, en el segundo viaje de preparación. Después cuando regresé a Lisboa también, ya estaba el guion escrito, del lado de los productores. Y por lo tanto tenía de vez en cuando, encontraba algunas cosas que iba pegando. En Cabo Verde hice muy poco, pero tenía el cuaderno conmigo, que no estaba en la forma actual. Y lo llevaba conmigo porque, ya lo dije, le mostré al director de sonido y tuvo ese libro durante dos o tres días en su habitación y después al director de fotografía. Fue a las únicas dos personas que lo mostré. Y después creo que completé, fui continuando pero más tarde, cuando el filme ya estaba terminado. Mucho después del filme ya estrenado. También ya dije varias veces, la película tendría que haber sido un poco más próxima o cercano al cuaderno, pero en el sentido de alguna libertad mayor, de una asociación un poco más libre. No digo que el filme haya estado mal o que haya sido una obligación. Sólo que había muchas condiciones que llevaban a limitaciones de todo, de tiempo, sobre todo. Un poco de conocimiento era necesario. Era necesario conocer un poco más de algunas cosas.

Ése es el problema del cine, que desistes mucho y rápidamente de conocer, en mi opinión. Se aproxima mucho al cliché y pues para pasar por encima del cliché es necesario mucho tiempo, mucho talento, mucho genio, mucha suerte, mucho trabajo, sobre todo. Para mí se necesita tiempo para trabajar. Yo siento que falta trabajo, conocimiento, en las películas, sobre todo de hoy en día. Porque

las películas de la industria estadounidense son menos interesantes hoy de lo que eran hace cuarenta años, por lo tanto, las críticas que yo puedo hacer al cine hoy son más de falta de trabajo, algunas veces falta un poquito más de trabajo para que el actor, para que la idea, lleguen a una abstracción. Y en *Casa de Lava* yo necesitaba de un poco menos. Porque es un filme que podía hacerse hoy con los mismos actores, porque son todos actores vivos, amigos, actores con los que puedes trabajar, conversar, no tiene que ver con el interés de dinero. Cabo Verde ahí está, no tiene efectos especiales. Era una película que se podía filmar con tu cámara. Y creo que necesitaba más tiempo para encontrar todavía un poco más de lo desconocido. Encontrar lo que se busca, quedar ahí todavía un poco más desconocido.



BIBLIOGRAFÍA

AZOURY, Philippe. “Hantologie”, *Casa de Lava – Caderno*, Pierre Von Kleist, Lisboa, 2013.

———. “Órfaos”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 83-90.

BARRADAS JORGE, Nuno. “Pedro Costa on the Island of the Dead: Distant Referencing and the Making of *Casa de Lava* (1995)”, *Adaptation*, Vol. 7, Número 3, 1 Diciembre 2014, pp. 253-264.

BRENEZ, Nicole. “‘Toda a nova arte poderia ser qualificada como montagem’ *Onde Jaz o Teu Sorriso?* Ou a necessidade artística em contexto materialista”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009.

CABRAL, Amílcar. “Libertação nacional e cultura”, *Nacionalismo y cultura*, Edicions Bellaterra, España, 2013, pp. 143-162.

CÂMARA, Vasco. “Convalescer na ilha dos mortos.” Entrevista con Pedro Costa, *Público* 10 Feb. 1995: 2–4.

COSTA, Pedro. “A Closed Door That Leaves Us Guessing”, curso intensivo en la Tokyo Film School, 12-14 de marzo de 2004, transcripción Valérie-Anne Christen, traducción al inglés de Dowing Roberts. http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html

COSTA, Pedro. *Casa de Lava – Caderno* (Alemania: Pierre von Kleist editions, 2013).

COSTA, Pedro; Neyrat, Cyril; Rector, Andy, *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata. Conversación con Pedro Costa*, Intermedio, Barcelona, 2011.

DA COSTA, João Bénard. “O Negro É Uma Cor ou o Cinema de Pedro Costa”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p. 15-28.

CUNHA, Paulo. *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tesis del Doctorado en Estudios Contemporáneos presentada al Instituto de Investigação da Universidade de Coimbra, Septiembre 2014.

- CRUCHINHO, Fausto. “Pedro Costa: Relações de Sangue”, *Portuguese Cultural Studies*, vol. 3, no. 1, Primavera 2010, Universidad de Coimbra.
- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva Internacional*, editorial Trotta, Madrid, 1998.
- FUJIWARA, Chris. “O mistério das origens”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 117-124.
- GRILO, João Mário. *O cinema da não ilusão. Histórias para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa, 2018.
- GUERRERO, António. “A suspensão e a resistencia”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 203-205.
- LEMIÈRE, Jacques. “Le cinema et la question du Portugal après le 25 avril 1974”, *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, n°80, 2005. Mémoires d'avril : 1974-2004, trente ans de la révolution des Oeillets au Portugal. pp. 48-60.
- . “‘Terra a Terra’ O Portugal e o Cabo Verde de Pedro Costa”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, p. 104.
- MARTIN, Adrian. “A vida de um filme”, *Cem Mil Cigarros. Os filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009. pp. 91-98.
- MATOS Cabo, Ricardo. “As casas queimadas”, *Cem Mil Cigarros. Os Filmes de Pedro Costa*, ed. Ricardo Matos Cabo, Orfeu Negro, Lisboa, 2009, pp. 11-12.
- MELO Ferreira, Carlos. *Pedro Costa*, Edições Afrontamento, 1ª edición, Porto, 2018.
- MENESES, Maria Paula; Bidaseca, Karina, coord. *Epistemologias do Sul*, 1ª edición, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Coímbra: Centro de Estudos Sociais – CES, 2018.
- PEREIRA, Ana Cristina. “A invenção Pós-Abissal no percurso cinematográfico de Pedro Costa”, Capítulo I – Cinema, en AVANCA. Cinema, Conferencia Internacional, 2014, pp. 28-35.
- RIBEIRO DUARTE, Daniel. *O cinema de Pedro Costa*, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasil, 2010.

SCHEFER, Raquel. “The archives of connection: rethinking colonial categories in Portuguese contemporary cinema”, ponencia presentada en The European Network for Cinema and Media Studies (NECS), Conferencia en Lódz, Polonia, el día 19 de junio de 2019.

VARELA, Raquel. *Un peuple en révolution, Portugal 1974-1975*, Agone, Marsella, 2018.

VERA, Adolfo. “Le cinéma ou l’art de laisser revenir les fantômes: une approche à partir de J. Derrida”, *Appareil* [en línea], 14, 2014, consultado el 2 de mayo del 2019, p. 1. <http://journals.openedition.org/appareil/2115>

FUENTES AUDIOVISUALES

Costa, Pedro. *Casa de Lava*, 1994.

———. *Cavalo Dinheiro*, 2014.

———. *Vitalina Varela*, 2019.

ENTREVISTAS Y MASTERCLASSES CON PEDRO COSTA

“Hacer comunidad de los escombros: Pedro Costa en conversación con Lucrecia Arcos”, masterclass en el marco del décimo Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM), en colaboración con la Cátedra Bergman, marzo 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=qi5P3YabPoU&feature=youtu.be>

Masterclass: Pedro Costa en conversación con Roger Koza, International Film Festival Rotterdam (IFFR), 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=X42r8vB4tZE>

“Filmar lo incomprensible, perseguir esa pequeña luz: una entrevista con Pedro Costa”, entrevista realizada por Lucrecia Arcos Alcaraz, publicada en *La Furia Humana*, no. 38, 2020,

<http://www.lafuriaumana.it/index.php/72-lfu-38/938-lucrecia-arcos-alcaraz-filmar-lo-incomprensible-perseguir-esa-pequena-luz-una-entrevista-con-pedro-costa>

“O cinema é um ofício, é como ser pedreiro”, entrevista a Pedro Costa, consultado el 15/10/2019 en

https://www.snpcultura.org/vol_o_cinema_e_um_oficio_como_ser_pedreiro.html

Horse Money: Q&A with Pedro Costa hosted by Laura Mulvey:

<https://www.youtube.com/watch?v=ygSIKWpOUBo>

Pedro Costa en BFF: Interview with Pedro Costa @FNC2014:

<https://www.youtube.com/watch?v=eAgJ0j4BH9A>

MATERIAL CONSULTADO EN EL ARCHIVO NACIONAL DA IMAGEM EM MOVIMENTO (ANIM), PORTUGAL

Filmes visionados

Ribeiro, Orlando. *Erupção da Ilha do Fogo*, 1951, 17'

Ribeiro, Orlando. *Erupção da Ilha do Fogo*, 1984, 20', versión sonorizada.

Reis, António. *Jaime*, 1974, 35'

Reis, António; Martins Cordeiro, Margarida. *Trás-os-Montes*, 1976, 111'.

Reis, António; Martins Cordeiro, Margarida. *Ana*, 1982, 114'.

Reis, António; Martins Cordeiro, Margarida. *Rosa de Areia*, 1989, 88'.

Seixas Santos, Alberto. *Paraíso Perdido*, 1992, 89'.

Ana, António Reis, Margarida Martins Cordeiro, 1989, 114'

Rosa de Areia, António Reis, Margarida Martins Cordeiro, 1989, 88'

Paraíso Perdido, Alberto Seixas Santos, 1992, 89'

Guiões y tratamientos consultados

Costa, Pedro. *Terra a Terra*, guion del proyecto inicial de *Casa de Lava*, productor Paulo Branco, Mandragoa Films, 1992. Portugués. Archivo de la Cinemateca Portuguesa, consultado en junio del 2019, durante estancia de investigación.

Costa, Pedro. *Down to Earth*, guion del proyecto inicial de *Casa de Lava*, productor Paulo Branco, Mandragoa Films, 1992. Inglés. Archivo de la Cinemateca Portuguesa, consultado en junio del 2019, durante estancia de investigación.