HABLAR CON MÚLTIPLES VOCES: REFLEXIONES EN TORNO AL TIEMPO Y LA HISTORIA EN EL CINE DE PEDRO COSTA

Diana Kuzeluk
Cineasta y filóloga

La escena que cierra el corto *Tarrafal* (2007)[1] de Pedro Costa encuadra una carta sostenida por un puñal, una notificación administrativa especificando nombre, fecha de nacimiento y nacionalidad. Hay tres líneas narrativas en la pieza: por una parte, una madre relata cómo un demonio de Tarrafal se manifiesta a sus futuras víctimas a través de una carta antes de hacerse con sus pobres almas; en segundo lugar, la presencia de un personaje espectral que relata distendidamente a Ventura las condiciones de su asesinato por parte de la policía; y finalmente, el proceso judicial de deportación de otro personaje. Muerte y documento son inseparables en estas imágenes. Éste es el malestar constante en las películas del director portugués y también el malestar presente en la obra de varios cineastas, entre ellos Aki Kaurismäki,[2] Christian Petzold[3] o Lucrecia Martel[4] que, pese a tener medios y fines muy diferentes, coinciden con Pedro Costa en presentar estas problemáticas desde un formalismo anacrónico. Con este concepto me refiero a una serie de mecanismos que hacen que el contexto histórico del filme sea ambiguo y contradicho constantemente mediante el atrezo, el espacio fílmico indeterminado, el encuentro con alteridades, etcétera.

En esta ocasión nos centraremos en un leitmotiv esencial en los filmes de Pedro Costa: la figura del fantasma como anacronía. El cine de Costa está lleno de personajes del mundo de los muertos que interactúan con los intérpretes en los que pondremos el foco analizando: en primer lugar y de manera detallada, el planteamiento formal de la escena del ascensor en la película *Caballo Dinero* (2014).[5] Seguidamente, ahondaremos en las formas de representación del duelo en su último filme *Vitalina Varela* (2019),[6] con la finalidad de responder a las preguntas: ¿qué aporta el cine de Pedro Costa a nuestra forma de leer la historia, el pasado y la actualidad en Europa? ¿Cuáles son los asuntos irresueltos que colman su filmografía de fantasmas?

1. Pedro Costa (director), *Tarrafal*, en el filme colectivo *O Estado do Mundo*, Portugal, 2007.
2. Aki Kaurismäki (director), *The Other Side of Hope*, Sputnik, Coproducción Finlandia-Alemania, 2017.
3. Christian Petzold (director), *Transit,* Neon Productions, Schramm Film Koerner & Weber, Alemania, 2018.
4. Lucrecia Martel (directora), *Zama*, El Deseo, MPM Film (Movies Partners in Motion Film), Lemming Film, KNM, O Som e a Fúria, Rei Cine [AR], Bananeira Filmes [BR], Patagonik Film Group [AR], Canana [MX], Louverture Films [US], Schortcult Films [LB], Telecine [AR], Perdomo Pictures [AR], Picnic Producciones [AR], 2017.
5. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero*, Portugal, Sociedade Óptica Técnica, 2014.
6. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela*, Portugal, Sociedade Óptica Técnica, 2019.

1. Suspender el tiempo, descender a sus abismos

El filme *Caballo Dinero* nos sitúa en una encrucijada temporal. Éste une el contexto de la Revolución de los Claveles en 1974 con la actualidad en Lisboa desde las vivencias de Ventura que se ve atrapado en un espacio-tiempo liminal en el cual eventos determinantes de su vida —su pasado en Cabo Verde, el proceso migratorio, su accidente laboral, etcétera— le acosan al unísono. El hospital es el escenario central en el que transcurre casi la totalidad del filme. Las paredes blancas y mudas de Casal da Boba, que hemos visto en la anterior *Juventud en Marcha* (2006),[7] son sustituidas por esta institución similarmente burocrática, estática y anónima que pone más atención y hace más expresiva la fragilidad del cuerpo. La revolución transcurre en un fuera de campo. Los tanques toman las calles lisboetas y los habitantes de Fontainhas buscan al perdido Ventura en el bosque.[8] La escena que se desarrolla en el ascensor —la que dio inicio al resto de la producción— representa el *clímax* de la película y una desorbitada escenificación de la memoria y la tormentosa biografía de Ventura.

La Revolución de los Claveles fue un levantamiento de fuerzas de izquierda que desembocó no sólo en la supresión del régimen de Salazar e instauración de la tercera república portuguesa, sino también en la independencia de las colonias bajo el dominio de Portugal —Mozambique, Angola, Guinea Bissau y la misma Cabo Verde— las cuales pasaron por un proceso especialmente largo y violento de independencia. Pedro Costa participó de la euforia del momento como adolescente militante, mientras que Ventura vivió la rebelión desde el andamio de una construcción; como un telón de fondo, un zumbido estrepitoso e inquietante. Costa comentaba en una entrevista:

> [La película] Comenzó así porque Ventura me dijo «a las once de la mañana del 25 de abril yo estaba descendiendo la Rúa do Carmo en dirección al Rossio de Lisboa y los militares estaban subiendo con los tanques, con las armas». Y cuando él me dice esto, me acordé exactamente de donde estaba yo a las once de la mañana ese día: estaba a 50 metros de Ventura. Nos tuvimos que cruzar: él pasaba para abajo y yo hacia arriba; él para abajo con recelo, confuso; y yo para arriba con los soldados a los gritos de «Liberdade! Liberdade!».[9]

Entonces, la premisa inicial de la película es narrar un acontecimiento desde dos perspectivas diferentes y en cierto grado opuestas: por una parte, la de Ventura que sitúa en esta fecha su accidente laboral, que él considera la causa y el origen de su enfermedad mental en el momento presente, la

7. Pedro Costa (director), *Juventud en Marcha*, Coproducción Portugal-Francia-Suiza, Contracosta Poducçoes, Les films de l'etranger, 2006.

8. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero, op cit.* (00:52:28).

9. Pedro Costa: *«una de las cosas que descubrí es que me siento más cómodo filmando interiores»* [Entrevistado por Brais Romero Suarez], *A Cuarta Parede,* 30 de septiembre de 2016. Disponible en http://www.acuartaparede.com/es/entrevista-pedro-costa/

esquizofrenia; y por otra parte, la insurrección victoriosa y monumental en el imaginario de Pedro Costa. Se anudan bajo el sello de una fecha un hito en la biografía de Ventura, es decir, su accidente laboral que contiene los ecos de aquel contexto, y un hito dentro de la historiografía hegemónica portuguesa de la que participó activamente el director.

Se cierran las puertas del ascensor, nos encontramos con Ventura en este espacio reducido y asfixiante con su habitual y descosido pijama a rayas, las manos le tiemblan. A su lado, reposa erguida una estatua, un soldado del *Movimento das Forças Armadas* (MFA) que mediante murmullos comienza a comunicarse con él.[10] El ascensor, por su naturaleza, es un lugar de transición, espacio puramente tiempo o, como indicaría Marc Augé, un no-lugar.[11] Pedro Costa aprovecha la expresividad de este escenario y lo convierte en un purgatorio, un descenso a los infiernos donde se reexaminan momentos claves de la vida de Ventura: desde la niñez, pasando por la hospitalización en el momento presente hasta una ocasional muerte, puesto que llegar tan profundo en el abismo del tiempo también supone el peligro de perder la vida.

1. Fotogramas de *Caballo Dinero* (01:16:41).

10. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero…*, *op. cit.* (01:16:41).
11. Marc Augé, *Los no lugares*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 81-119.

En primera instancia, la complejidad de la escena recae en las múltiples temporalidades que convergen en su construcción: los pocos segundos que duraría el viaje en ascensor en contraposición a los veinte minutos cronológicos que dura la escena; el recorrido por una amplia parte de la biografía de Ventura en un tiempo narrativo fragmentado por sucesivos cortes de montaje; y, finalmente, la intromisión del tiempo histórico mediante la estatua de la MFA, que funciona como emblema de un contexto histórico hegemónico. La escena se convierte en un enfrentamiento entre la historia del individuo y la Historia dominante, la cual impone consignas revolucionarias a las que Ventura sólo puede oponer su actual cansancio físico y mental:[12]

> SOLDADO MFA: ¿Estás con nosotros Ventura?
>
> VENTURA: ¡Viva el ejército revolucionario!
>
> SOLDADO MFA: ¿Estás con el pueblo?
>
> VENTURA: Unidos seguimos, unidos caemos.
>
> SOLDADO MFA: Siempre del lado del pueblo […]. La lucha acaba de comenzar.
>
> VENTURA: No estoy bien de salud, no puedo mover más bolsas de cemento.

Ventura es saturado con recuerdos que le generan confusión y no le permiten articular un discurso estructurado de sus vivencias. El soldado cumple un rol importante en su aturdimiento, ya que cambia constantemente de actitud hacia él: es una voz confidente mediante la encarnación de la madre o la esposa «Ventura, te oí cantar, pero siento que no eres feliz. Estoy contigo en tus sueños, pero siento que no estás en paz. Si te vas ahora, ¿qué será de mí?». En otras ocasiones es una voz verduga, por ejemplo, la que revive una vieja pelea con navajas y un desenlace sangriento: «¿Consideras a esto una buena vida con la pensión miserable que cobras? [...] ¡Ventura, ingrato! ¿No recuerdas negro contra negro, luchando con navajas?».[13] Entre todas las intervenciones destaca las palabras del soldado que nos recuerdan a la experiencia referida por el director en la entrevista citada anteriormente. El siguiente diálogo genera una relación imagen-texto excepcional, es el relato de un hipotético cruce de ambas vidas en una delgada línea temporal en la que dicho encuentro pudo haber sido posible:[14]

> SOLDADO MFA: Tomamos posición en contra del fascismo, tú estabas en el andamio. Yo con mi casco de acero y tú con tu casco amarillo. Las armas apuntaron a la policía fascista haciéndoles morir de miedo. De repente, una golondrina pasó volando y distrajo mi vista. Tú cantabas desde allí arriba.
>
> VENTURA: No era el único que cantaba, cantábamos todos, albañiles, peones, obreros. No era primavera, no. No fue una golondrina. Una noche se me apareció un pájaro negro enorme, se posó sobre mi choza, ¡el monstruo de mamá!

12. Pedro Costa (director), *Caballo Dinero*…, *op. cit*.
13. *Op. cit.* (01:25:14).
14. *Op. cit.* (01:23:28).

A través de la ficcionalización poética de este momento en la biografía de ambos personajes se unen situaciones improbables: el instante en el que el director sube una cuesta destinado a ese ulterior encuentro con Ventura, que vaticina la golondrina haciéndole constatar su voz, el momento previo a la caída trágica de Ventura desde el andamio. Es entonces cuando el discurso de Ventura se convierte en una contranarrativa, en la necesidad de aclarar «Cantábamos todos» aludiendo a la polifonía inherente de su experiencia que formaba parte de otra corriente temporal e histórica: la de los obreros inmigrantes, paralela a la Revolución de los Claveles de la que no se sentían parte. El ave que pasó para aproximar esas dos líneas temporales era un ave de muerte, un pájaro negro.

A diferencia de los planos-secuencia predominantes en la filmografía de Pedro Costa y constantes en *Caballo Dinero*, esta escena se construye a partir de *jump cuts* y cambios radicales en las composiciones del plano. El montaje presenta el mismo problema que el texto: los saltos temporales dificultan la comprensión de los diálogos y no podemos establecer límites entre una intervención u otra. Asimismo, la coreografía mecánica de la estatua y de Ventura nos impide trazar una línea emocional concreta. Las elipsis temporales producidas por los cortes dilatan aún más la sensación del tiempo que transcurre en el ascensor. Por ello, la experiencia temporal allí vivida parece ser de permanencia y coexistencia, contraria a la sucesión de acciones e intervenciones. En la misma línea, la desarticulación corporal de las voces, el sonido desfasado e irruptivo nos sugiere que nos hallamos en un estado extemporal que normalmente relacionamos con el inconsciente de los personajes, con una voz interior, con la evocación de recuerdos, ensoñaciones o delirios.

A esta naturaleza extemporal también pertenece el soldado como fantasma que se enfrenta al héroe trágico. La presencia del soldado es disonante y anacrónica dentro del espacio fílmico presentado hasta su aparición. Éste funciona como dispositivo poético con el que enlazar todas las vivencias de Ventura. La colocación del soldado fuera de un contexto temporal verosímil permite la revisión de una biografía no-lineal, de la opacidad y las lagunas en la memoria; nos permite confrontar pasado y presente desde la imposibilidad de asir completamente estos conceptos. A su vez, posibilita incluir al director dentro de la escena en el momento en que se introduce una contranarrativa a los sueños revolucionarios de un joven Pedro Costa, enfrentándolo a su responsabilidad como participante de una cultura dominadora:

> Cavalho Dinheiro illustre la contradiction que traverse Pedro Costa: l'existence d'une réalité dont il ne peut faire l'expérience, celle de l'oppression raciste qu'ont subi et que continue de subir les noirs dans les sociétés blanches.[15]

15. Thomas Voltzenlogel, *Cinémas profanes: Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa: Une constellation*, Estrasburgo, Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 138.

Ventura se siente afectado por el contexto histórico en el que le tocó habitar y no concibe separar esos sucesos de sus vivencias personales. Detrás de cada historia relatada por los personajes de Fontainhas palpitan violencias coloniales y poscoloniales.[16] En esta escena, Pedro Costa utiliza un recurso simple y efectivo: el fantasma del soldado como elemento anacrónico. Dentro de discursos históricos como los sugeridos en el filme, estos dispositivos tienen una potencialidad subversiva, dado que revelan la existencia de líneas temporales heterogéneas que atraviesan una misma época y espacio.[17] Asimismo, la escena del ascensor nos pone ante un problema de lenguaje: es donde éste falla o se revela insuficiente —la narración estructurada y unívoca de una experiencia— que el anacronismo se vuelve crucial: permite reactivar un discurso oficial y petrificado, ponerlo en duda, hacer transitar nuevos significados.[18] Después de este descenso al purgatorio, Ventura recibe el alta, pero no podemos atribuirle a la escena del ascensor el efecto de una catarsis o liberación del personaje. Un escaparate con navajas Opinel sigue a la imagen de su salida del hospital y cierra la película. La serie de Fontainhas y Ventura —el insistente rehacer de Pedro Costa— tendrá continuación con su última película, *Vitalina Varela*, donde la figura del fantasma pasa a ser el centro de toda la trama.

2. Elaboración del duelo en *Vitalina Varela*

En la escena que inicia la película *Vitalina Varela* vemos a un cortejo fúnebre conformado solamente por hombres desfilar por la noche. Acaban de enterrar a uno de los suyos y regresan con pesadumbre a retomar sus cotidianidades. Dos hombres entran en la casa del fallecido, uno recoge de la cama una sábana y almohada ensangrentada, el otro limpia el suelo. El primero junta algunas de las posesiones del difunto —la ropa que utilizó en su último día y las fotos de una mujer joven que atesoraba— para quemarlas y así esparcir el humo de las cenizas, los restos de su ausencia, por la casa.

Vitalina Varela (2019) desarrolla en profundidad uno de los relatos más conmovedores introducidos en *Caballo Dinero* en donde vemos a la heroína por primera vez y se presenta las circunstancias de su reciente llegada a Portugal: Vitalina es avisada de la inminente muerte de su esposo estando en Cabo Verde, después de décadas sin verlo. Se le concede un visado y toma un avión para despedirse de él, pero al llegar a Lisboa, Joaquim —su marido— ya había sido enterrado. Por lo tanto, ella llega tarde para velar su

16. *Op. cit.*, p. 149.

17. Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel* 6 (1996), p. 67.

18. Los movimientos anticoloniales y antirracistas a nivel global que defienden la intervención y vandalización de íconos coloniales como respuesta a la dureza de un sistema-monumento. Afectaron sustancialmente a la lectura que ofrezco de esta escena. En especial las contribuciones de la artista y activista Daniela Ortiz. Véase https://www.berlinartlink.com/2020/08/25/anti-colonial-monuments-an-interview-with-daniela-ortiz/

cuerpo. En esta película, escuchamos plenamente las palabras de aquellas que se quedan del otro lado, aquellas a quienes iban dirigidas las cartas que Ventura componía para Lento en *Juventud en Marcha,* las misivas jamás escritas ni enviadas. Si en la película *Caballo Dinero* había un espacio para reconocer el papel opresor que estructuralmente tenía el director, en ésta se analiza el rol patriarcal y negligente de los hombres dentro de la propia comunidad. El duelo de Vitalina se representa a partir de tres conceptos: en primer lugar, el rito que forma parte del ritmo, montaje y puesta en escena de la película; en segundo lugar, el lamento como mecanismo (anti)narrativo sobre el que se construye la trama; en tercer lugar y en la misma línea que *Caballo Dinero*, el fantasma como dispositivo anacrónico.

2. Fotogramas de *Vitalina Varela: der.* (00:31:50), izq. (01:16:43).

El rito es una puesta en forma, consiste en repetir una serie de acciones performativas sin que éstas tengan un fin más allá de su valor simbólico; son ceremonias imprescindibles para nuestra consciencia del ser-en-el-mundo.[19] En el filme, el rito empieza en el momento en el que Vitalina deja la puerta de la casa abierta. La película no se centra en la muerte, sino en los aspectos ceremoniales y simbólicos del rito funerario que le sucede. El *tchoro* —que consiste en recibir y alimentar durante semanas a aquellos que vienen a consolar a la viuda— otorga a la película un carácter asambleario en el que la colectividad comparte sus desventuras personales. Este rito no sólo está dirigido a los que habitan el mundo de los muertos, sino también a la comunidad a la que pertenecía el difunto, es una oportunidad para que ésta se proyecte retrospectivamente.[20] En *Vitalina Varela* una y otra vez regresamos a la cocina y a la sala, espacios donde alguien espera un momento de confidencia con la doliente, al altar con las fotografías de Joaquim, las flores de plástico y

19. Joanneliese de Lucas Freitas, «Luto e Fenomenologia: uma Proposta Compreensiva», *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies* 19, 1 (2013), p. 97.

20. Maria Clara Saraiva, «Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* 12 (1988), p. 125.

las velas. La repetición que marca el ritmo del montaje evita cualquier progresión y resolución narrativa, nos invita a rehuir de la lectura del tiempo como *continuum* y a abstraernos a su terreno espiritual.

Para Pedro Costa concebir el cine como rito significa apostar por un tiempo de rodaje pactado, trabajar siempre con las mismas personas y, de ser posible, en el mismo espacio hasta generar una pieza audiovisual artesanal.[21] En definitiva, las imágenes del cine de Costa siempre han tenido un carácter ritualista: en *Juventud en marcha*, Ventura juega a las cartas con Lento cada noche, visita la habitación de Vanda para tomar cervezas en repetidas ocasiones, se reúne con su hijo herrero para comer todos los mediodías. En *Vitalina Varela* asistimos a la escenificación de un rito tan delicado como es el duelo que la intérprete tuvo que pasar paralelamente a la creación de la película. Para el director, la representación de la experiencia de Vitalina pudo haber jugado un rol importante en su elaboración del duelo que anteriormente fue afectada por la ausencia del cuerpo de su marido y por encontrarse en un contexto nuevo y hostil.[22] Por ello, la realización del filme, como una puesta en imagen y creación de formas, media en el sentimiento de falta. La obra es un rito en el que se revisa su biografía y resignifica el pasado; por lo tanto tiene una capacidad «curativa» con la que Vitalina busca nuevas formas de enfrentarse a su existir.

En cuanto al elemento de suspense e intriga que hemos estudiado a partir de *Caballo Dinero*, es decir, el fantasma, aquí tiene una naturaleza diferente: podemos intuir la presencia de Joaquim, pero ésta nunca se materializa a diferencia de la escena en el ascensor donde el fantasma se encarna en la figura del soldado-monumento. En *Vitalina Varela*, sin embargo, se trata de un espectro que se mantiene completamente invisible y que habita su espacio doméstico y único refugio. Mientras el espíritu de Joaquim habite su casa terrenal, Vitalina se encuentra en los lindares del mundo de los vivos y el de los muertos, en una noche constante. La película experimenta con lo siniestro, la presencia del fantasma es un dispositivo de tensión relacionado con sus preocupaciones inconscientes como el no sentirse bienvenida por la comunidad. Esto se revela cuando Vitalina toma una ducha y de repente caen escombros del techo sobre su cabeza, lastimándola: ¿es la casa en ruinas o Joaquim y la comunidad quienes la rechazan? Asimismo, Vitalina se dirige continuamente a su presencia hablando en segunda persona y comunicándose con la cámara: «Nos casamos en el registro civil el 14 de diciembre de 1982 y en la iglesia el cinco de marzo de 1983. Nada queda de ese amor, de esa claridad».[23]

---

21. Pedro Costa, *Cinema Must Be a Ritual: Pedro Costa Discusses «Vitalina Varela»* [Entrevistado por Daniel Kasman], en Notebook Interview, MUBI, 19 de febrero de 2020. Disponible en https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela

22. *Op. cit.*

23. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela*, *op. cit*. (00:30:33).

En el espacio profano y defectuosamente construido del hogar, la puesta en escena y discursos minuciosamente preparados nos remiten constantemente a un fuera de campo inmaterial. Vitalina enciende las velas del altar rodeada de hombres que simplemente la observan, se escucha el ruido del agua corriendo por las cañerías que irrumpe en el ambiente ceremonial de la acción. Un hombre sale del baño y comienza a contar cómo encontró el cuerpo de su compañero. Es una confesión policial, el personaje recorre el escenario reviviendo los hechos de aquella noche, encarnando sus palabras y las del difunto: «¿Estás enfermo compañero? Me siento mal, no puedo levantarme. ¿Por qué no me respondiste cuando piqué a la puerta? Te respondí, pero no me escuchaste».[24] La cámara se convierte en el espíritu de aquella voz ausente: el personaje se detiene en la puerta de la habitación, le vemos en contrapicado, enmarcado por unas cortinas, la cámara está posicionada en la cama exactamente donde yacería Joaquim en ese momento. Lo que queda en un fuera de campo es la presencia de Joaquim, sugiriéndose a través del encuadre.

3. Fotogramas de *Vitalina Varela* de Pedro Costa: izq. (00:41:29), der. (00:42:09).

El fantasma al encontrarse fuera del mundo de los mortales no vive en el presente ni en el pasado. Su presencia en la película activa la posibilidad de repasar *intempestivamente* la biografía de varios personajes mediante sus relatos dirigidos hacia o captados por el fantasma. Desde el inicio de su filmografía, Pedro Costa se interesó en crear películas que se aproximaran a la temática y al ambiente de *I walked with a zombie* (1943) de Jacques Tourneur[25] y hasta el día de hoy seguimos trazas de ese propósito. La película de serie B es icónica por su representación del encuentro entre la racionalidad occidental y las prácticas de la religión vudú. Mediante la historia de la mujer de un terrateniente que se convierte en zombi, Tourneur señala el vínculo entre la resistencia ante la colonización, la memoria y los ritos religiosos de la comunidad

24. *Op. cit.* (00:41:29).

25. Jacques Tourneur (director), *I walked with a zombie*, Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1943.

haitiana. Esta preocupación también aparece en el filme *This Is Not A Burial, It's A Resurrection* (2019) del lesotense Lemohang Jeremiah Moses[26] —estrenada el mismo año que *Vitalina Varela*— en donde se narra la historia de una comunidad fuertemente afincada al culto de sus antepasados y sus muertos, que de un día para el otro es desterritorializada debido a la creación de una represa. El filme está lleno de fuerzas invisibles amenazadas por el progreso, el abandono de los fantasmas significa la pérdida de la memoria de la comunidad. En estos dos ejemplos, así como en *Vitalina Varela*, son los personajes que tienen una conexión resistente y desdichada con su pasado y ancestralidades, aquellos que se oponen directa o indirectamente al tiempo sísmico del progreso quienes pueden comunicarse con los muertos. Los fantasmas son medios que manifiestan el campo espiritual y político de la memoria.

Estructurar narrativamente una biografía, recorrer momentos y conflictos del pasado para poder resignificarlos, es una manera de enfrentarse a la muerte mediante el lenguaje. Este proceso en *Vitalina Varela* toma la forma elocutiva del lamento. Nina Barada realiza un estudio sobre las formas de representación del duelo en el cine contemporáneo, al que denomina «cine elegíaco».[27] Remarca, entre otros muchos temas, la relación entre elegía y exilio que encontramos en manifestaciones literarias clásicas con la figura de Ovidio o Antígona hasta las modernas como Hamlet: son los desterrados y exiliados los que practican la escritura elegíaca intentando extraer del dolor su expresividad poética.[28] La elegía o canto de duelo deviene una contranarrativa de la epopeya, la cual narra las grandes acciones nacionales de la Historia monumental. Asimismo, el lamento rompe con cualquier arco narrativo y coarta la progresión de la trama, nos coloca en un tiempo en el que imperan la palabra y las meditaciones contemplativas.[29] En *Vitalina Varela* esta forma poética se traslada también al resto de los personajes, que viven diferentes tipos de duelo, empezando por el de la expatriación —como ruptura abrupta entre un yo-tú— y la posterior exclusión social que les obliga a vivir en los umbrales de la vida y la muerte.

La dicotomía entre epopeya y elegía se presenta fílmicamente cuando Vitalina pone atención a un recorte de periódico pegado en la pared de la cocina. Se detiene a leerlo muy lentamente, ya que no domina el portugués:

> La futura reina no tenía aún nueve años cuando conoció por primera vez a aquel que sería su marido. En julio de 1939, el mundo temblaba de miedo por Hitler y los alemanes, pero el corazón y pensamientos de Elizabeth estaban ocupados en cosas mucho menos peligrosas.[30]

26. Jeremiah Mosese Lemohang (director), *This is not a burial, it's resurrection,* Urucu Media, Lesotho, 2019.

27. Nina Barada, *Sur un cinéma élégiaque: De la preuve à la plainte: Le deuil, l'archive, la photographie*, Canadá, Université de Montréal, 2017, p. 3.

28. *Op. cit.,* p. 30.

29. *Op. cit.,* p. 65.

30. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela*..., *op. cit*. (01:44:35).

Pedro Costa se sirve de un documento histórico de forma deliberadamente anacrónica que, además, nos recuerda a *Juventud en marcha* y la utilización de la carta de amor de Robert Desnos escrita desde el campo de concentración de Saxe. En ambos casos se intenta conciliar la macrohistoria con la microhistoria. Al conmoverse Vitalina y conmovernos, al presentarse una conexión entre la experiencia de la reina de Inglaterra con la suya, se pone al mismo nivel ambas historias que no hacen distinción entre macro y microeventos: los discursos nacionales imperiales, guerras y conflictos y su repercusión en la subjetividad, el deseo y los dolores del corazón.

En la misma escena, Vitalina vuelve a remitirse al fantasma intentando romper su amargo silencio. El cura Ventura le había aconsejado: «Si quieres comunicarte con él [Joaquim], tienes que aprender portugués».[31] El fantasma, según Ventura, no le da respuesta por no saber hablar esta lengua. El portugués es para los intérpretes un símbolo de las instituciones de poder, la burocracia, la religión cristiana y la cultura dominante. No parecen tener otro vínculo con la lengua lusitana, ni con el país, más allá de la relación colonial perpetuada hasta el día de hoy. Las actas de defunción también se escriben en portugués. En cuanto a la lengua criolla, con ella expresan sus sentimientos, cantan nostálgicos y escriben a sus familias. Es el idioma del hogar y del recuerdo, pero también es la huella de las culturas africanas que pasaron o permanecieron en el archipiélago durante y después del comercio triangular y la trata de personas esclavizadas. Por lo tanto, es la lengua-huella del encuentro entre los colonos portugueses y los colonizados; es una lengua-huella del tiempo y de la historia. Al responder solamente al portugués, el fantasma demuestra una vez más su papel político. Aun siendo *extemporal*, en las películas de Pedro Costa, el fantasma es profundamente histórico.

3. La liberación del luto, una resurrección

> Independente da cultura, os ritos fúnebres envolveriam três aspectos: oferecer ao corpo ou restos mortais um lugar, ajudar a alma a inserir-se na morada dos mortos e liberar os vivos do luto a que estavam presos.[32]

Vitalina Varela presenta una progresión de la oscuridad hacia la luz. La primera vez que vemos a Vitalina salir diurnamente es en un día nublado en el que se entierra el cuerpo de una joven caboverdiana.[33] Este entierro parece sugerirnos una posible muerte de Vitalina, ya que se plantea una identificación entre ambas mujeres. Sin embargo, ese cuerpo también sustituye al de Joaquim, al cuerpo del que necesitaba despedirse. En ese mismo cementerio, Vitalina y Ventura se encuentran finalmente con la lápida del marido ausente. En la siguiente escena, Vitalina es despertada por unos ruidos en el techo,

31. *Op. cit.* (01:34:11).
32. Joanneliese de Lucas Freitas, *op. cit.*, p. 101.
33. Pedro Costa (director), *Vitalina Varela*..., *op. cit*. (01:55:10).

vemos sus pies descalzos salir de la casa, una iluminación deslumbrante y homogénea impregna todo el plano, como nunca antes habíamos visto en la filmografía de Pedro Costa: son los hombres de la comunidad reparando el techo,[34] aquellos que son también maridos, cumpliendo una promesa, intentando reparar algo, tal vez, una porción del dolor causado.

Pero no podemos quedarnos conformes con este desenlace. Es menester que Vitalina sea propiamente liberada del luto. Como hemos dicho anteriormente, este juicio reclama las voces de ellas. Para analizar la última escena hemos de volver atrás y recordar la primera vez que Cabo Verde se materializa: Vitalina sube al techo de la casa de su marido en medio de una tormenta para intentar arreglarlo, ante la dificultad del trabajo, se tapa con las manos parte del rostro como protegiéndose de un sol ausente. Mira hacia un lugar que queda fuera de campo. La siguiente escena nos desvela ese posible contrapunto: vemos a una Vitalina joven en la cama con un hombre, se levanta y sale, contemplamos su casa en Cabo Verde y a ella posar su mirada en algo lejano que queda, asimismo, fuera del plano; una posible mirada transatlántica hacia Portugal. Esta misma secuencia se repite al final de la película. Esta vez, aparece el marido trabajando en el techo de la casa demasiado ensimismado en su labor para ponerle atención a la joven que se acerca afectuosa. Ella repite el gesto anterior y se cubre el rostro con las manos para poder mirar, una vez más, a lo lejos.

4. Fotogramas de *Vitalina Varela: izq.* (02:00:47), der. (01:39:34).

En esta escena, no sólo se hace una conexión entre Portugal y Cabo Verde mediante el salto de espacio y una conexión entre presente y pasado mediante la elipsis temporal, en ella se representan espacio-tiempos que cohabitan en la subjetividad de los intérpretes. Las palabras de San Agustín de Hipona se convierten en imagen: «Porque éstas son tres cosas que existen de algún modo en el alma, y fuera de ella yo no veo que existan:

34. *Op. cit.* (01:59:06).

presente de cosas pasadas (la memoria), presente de cosas presentes (visión) y presente de cosas futuras (expectación)».[35] Un cuerpo que migra habita espacios fronterizos donde relampaguean al mismo tiempo memoria, visión y expectativa. La joven que recrea el gesto de Vitalina, ¿es ella en el pasado, una imagen que ha alcanzado a ver con tan solo avistar un poco a lo lejos, o es otra mujer coetánea a Vitalina que pasa por el mismo proceso? Con esta escena, ¿el personaje se proyecta hacia el futuro o se recoge en el pasado?

4. Política y poética de las alteridades espectrales

Nos hemos centrado en un procedimiento poético esencial en la filmografía de Pedro Costa: la utilización continua de anacronismos, en concreto, con la aparición o sugerencia de espectros del mundo de los muertos. Los dispositivos anacrónicos permiten generar diálogos entre diferentes temporalidades, «tomar el tiempo al revés», hacer circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad y a toda identidad del tiempo consigo mismo.[36] El trabajo de Pedro Costa nos revela la heterocronicidad del presente: las diferentes líneas temporales que atraviesan un mismo tiempo. Esto es esencial en un momento en el que «un tono apocalíptico impregna muchos de los escritos sobre la contemporaneidad»,[37] reduciendo nuestro tiempo a un discurso cultural y geopolíticamente localizado en occidente y en la experiencia europea. Según Keith Moxey: «la idea de que la contemporaneidad es una forma de "no-tiempo" en la que la historia ya no interviene amenaza con empobrecer, no sólo nuestro sentido de la alteridad del pasado, sino también nuestra apreciación de las diferencias entre culturas».[38]

Mediante el tiempo del rito y del lamento, la filmografía de Pedro Costa cuestiona constantemente formas de narratividad hegemónicas, formas de leer la Historia y la participación del individuo en ella. Tanto el rito funerario como el lamento son contranarrativas de la modernidad y de los afanes del capitalismo, puesto que son temporalidades no productivas: el que se queja y el que sufre no produce. De allí que se tienda en la actualidad a la neutralización de los ritos funerarios y las manifestaciones de duelo.[39] En *Vitalina Varela* se hace honor al dolor causado por el tiempo y la pérdida.

35. San Agustín De Hipona, *Confesiones*. Filosofía y teoría social, Libros en red, 2007, cap. xx. Disponible en http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf

36. Jacques Rancière, *op. cit*., pp. 68-69.

37. Keith Moxey, «La heterocronicidad de la contemporaneidad», en *El tiempo de lo visual, la imagen de la historia*, Barcelona, Sans Soleil, p. 82.

38. *Op. cit*., p. 96.

39. El politólogo Saiba Bayo ha hecho hincapié en cómo el duelo se ha convertido en un campo de batalla político para occidente en el contexto de la pandemia del covid-19. Véase https://www.elsaltodiario.com/el-rumor-de-las-multitudes/covid-19-ebola-y-la-colonialidad-de-la-imagen

Nos encontramos con una heroína en constante estado de contemplación, en la prevalencia de la palabra y en la suspensión e interrupción narrativa que implica un resistente no-hacer.

Al referirnos a obras que tratan la vida de inmigrantes en las metrópolis europeas, nos referimos a personas que han cruzado fronteras de tiempo y espacio. No se puede hablar de la migración en un *puro presente*, porque ella misma acarrea movimiento y, por lo tanto, tiempo y una teleología existencial. Asimismo, no podemos hablar de estas diásporas sin referirnos a unos procesos históricos que se originan en las ocupaciones coloniales. Éste es el problema que presentan muchos cineastas y medios de comunicación europeos que obvian contextos históricos en sus discursos sobre estos sucesos. Así, se colocan crímenes políticos en el marco consensual de las catástrofes naturales. Explicar el sufrimiento de los migrados sin un contexto histórico es tan irresponsable como explicar los campos de concentración alemanes sin sus precedentes coloniales, como expuso Aimé Césaire en su *Discours sur le colonialisme* (1955).

Pedro Costa sostenía en la presentación de su película *Vitalina Varela* en la Filmoteca de Cataluña que los intérpretes no solamente se autorepresentan, cada uno de ellos habla con múltiples voces. Esta polifonía incluye a la comunidad de Fontainhas, pero también a sus antepasados y a los ya ausentes. Las palabras de Walter Benjamin resuenan: «¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? […] Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra».[40] Los fantasmas tienen un valor poético, pero sobre todo político en los filmes de Pedro Costa. Mirar al pasado para imaginar y configurar un futuro nos exige no sólo tener en cuenta a las múltiples culturas que conviven en un determinado espacio-tiempo, sino también llamar a escena a nuestros muertos y fantasmas, aquellos que no han sido monumentalizados y exigen un desagravio.

Referencias

Filmografía primaria

Costa, Pedro (director) (2014). *Caballo Dinero*. Sociedade Óptica Técnica.

Costa, Pedro (2019). *Vitalina Varela*. Sociedade Óptica Técnica.

Filmografía secundaria

Costa, Pedro (2007). *Tarrafal*. O Estado do Mundo.

Costa, Pedro (2006). *Juventud en Marcha*. Coproducción Portugal, Francia, Suiza; Contracosta Poducçoes, Les films de l'etranger.

40. Walter Benjamin, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría, México, UACM, 2008, Tesis II. Disponible en http://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/83103-tesis-sobre-la-historia-y-otros-fragmentos

Kaurismäki, Aki (2017). *The Other Side of Hope.* Coproducción Finlandia-Alemania; Sputnik.

Lemohang, Jeremiah Mosese (2019). *This is not a burial, it's resurrection*. Urucu Media.

Martel, Lucrecia (2017). *Zama*. El Deseo, MPM Film (Movies Partners in Motion Film), Lemming Film, KNM, O Som e a Fúria, Rei Cine [AR], Bananeira Filmes [BR], Patagonik Film Group [AR], Canana [MX], Louverture Films [US], Schortcult Films [LB], Telecine [AR], Perdomo Pictures [AR], Picnic Producciones [AR].

Petzold, Christian (2018). *Transit*. Neon Productions, Schramm Film Koerner & Weber.

Tourneur, Jacques (1943). *I walked with a zombie.* RKO Radio Pictures.

Literatura

Augé, Marc (2000). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.

Barada, Nina (2017). *Sur un cinéma élégiaque: De la preuve à la plainte: Le deuil, l'archive, la photographie.* Canadá: Universidad de Montréal.

Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos.* Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México: UACM. Recuperado de http://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/83103-tesis-sobre-la-historia-y-otros-fragmentos

Césaire, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine.

de Hipona, Agustín (2007). *Confesiones.* Filosofía y teoría social, Libros en red. Recuperado de http://www.iesdi.org/universidadvirtual/Biblioteca_Virtual/Confesiones%20de%20San%20Agustin.pdf

de Lucas Freitas, Joanneliese (2013). «Luto e Fenomenologia: uma Proposta Compreensiva», *Revista da Abordagem Gestáltica: Phenomenological Studies*, *19*, núm. 1, pp. 97-105.

Moxey, Keith (2015). «La heterocronicidad de la contemporaneidad», en *El tiempo de lo visual, la imagen de la historia*. Barcelona: Sans Soleil, pp. 75-97.

Ranciere, Jacques (1996). «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel,* núm. 6, pp. 53-68.

Saraiva, Maria Clara (1988). «Rituais funerários em Cabo Verde: permanência e inovação», *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humana*s, núm. 12, pp. 121-156.

Voltzenlogel, Thomas (2018). *Cinémas profanes: Straub-Huillet, Harun Farocki, Pedro Costa: Une constellation*. Estrasburgo: Presses universitaires de Strasbourg.

Entrevistas

Costa, Pedro (2016). *Pedro Costa: «una de las cosas que descubrí es que me siento más cómodo filmando interiores».* [Entrevistado por Brais Romero Suarez]. A Cuarta Parede. Recuperado de http://www.acuartaparede.com/es/entrevista-pedro-costa/

Costa, Pedro (2020). *Cinema Must Be a Ritual: Pedro Costa Discusses «Vitalina Varela».* [Entrevistado por Daniel Kasman]. En Notebook interview. MUBI. Recuperado de https://mubi.com/notebook/posts/cinema-must-be-a-ritual-pedro-costa-discusses-vitalina-varela