

# claroscuro con perdedores

ENTREVISTA CON **PEDRO COSTA**

RAQUEL MARTÍNEZ MUÑOZ

FOTOGRAFÍA MIGUEL BALBUENA  
FOTOGRAMAS DE CABALLO DINERO



En septiembre de 2016 el Cine Estudio del CBA proyectó algunas películas del cineasta portugués Pedro Costa (Lisboa, 1958), entre ellas su último largometraje, *Caballo dinero* (2014), dedicado al barrio de Fontainhas en Lisboa. En esta película retrata la marginación, la vida y los miedos de esta microsociedad oprimida. Tuvimos la oportunidad de conversar con él acerca de este estreno, sobre lo que significa para él hacer cine de la mano de esta comunidad y también sobre su relación con el miedo, la oscuridad y el espacio: temas ineludibles en sus películas.

En una entrevista que te hacían en *Caimán* decías que *Cavalo Dinheiro* navega en un océano muy negro. Me interesó mucho la elección del verbo «navegar» y quería preguntarte si fue una elección consciente, que me hables de esa elección.

Tanto en portugués como en español «navegar» tiene una memoria de conquista, pero también de catástrofe, de naufragio. Con esta elección quería aludir a mi forma de hacer cine, que es un poco diferente y bastante modesta, pero no sacrifica ninguno de los aspectos esenciales de la cinematografía. Por supuesto, está siempre ese elemento complicado, tortuoso, que supone la falta de dinero. Hay siempre una amenaza pendiente: mañana puede ser el final, y así vivimos la producción. Y esta forma nuestra de vivir el cine se extendió y contaminó el rodaje, en el que hay muchos aspectos de la relación entre los actores y yo que son del orden del misterio, un misterio profundo que no se puede aclarar. Tal vez se debe a que mis compañeros, los que filmo, los que estoy retratando, son de otro país, de otro continente. Son inmigrantes, refugiados, sin papeles... Y todo eso nos influye, claro. La distancia la marcan no tanto los temas ni las ideas de la película sino la propia fabricación. Nos resistimos a muchas cosas del cine: para empezar, a lo exorbitado, esos lujos idiotas que muchas veces significan sacrificar otras cosas que sí son esenciales como el tiempo, el trabajo, la paciencia... Y si hablaba de un océano negro es porque es algo que está dentro de mí y de ellos, en las personas con quienes trabajo. Es un misterio, algo que a mí me alimenta para muchísimas películas, y que sé que no se resolverá. Es casi una especie de *slogan* que tenemos durante los rodajes: lo que hacemos no es aclarar la oscuridad, sino oscurecerla. Esa negrura, ese misterio se encuentra también en otro lado que es más duro, más difícil de enfrentar: en los sufrimientos de la gente con quien trabajo que son incomparablemente mayores que los míos... Son personas que han perdido mucho desde siempre y continúan perdiendo, es una cuestión de clases sociales.

En esta película conviven el realismo y la fantasmagoría, la luz y la sombra, la razón y el mundo onírico y, a la vez, se percibe también un rayo de esperanza en mitad de un contexto muy desolado. ¿Qué papel juega la iluminación en todo esto?

La iluminación no es gratuita, en ningún caso tiene un papel meramente decorativo. Intentamos a través de medios modestos hacer un trabajo que no es muy común hoy. El cine ha cambiado mucho con la llegada de lo digital, y ahora todo es muy realista. Las películas se ruedan en la calle, todo resulta muy espontáneo y se da la ilusión de que el sol o la calle es lo real. Lo que yo hago es un poco diferente, es un trabajo más próximo al cine clásico americano o europeo. Un cine clásico de estudio, de composición y eso tiene una razón, no es un fetichismo. Lo que sucede es que los actores y los tres o cuatro técnicos que hacemos las películas pensamos que

merece la pena volver a aprender algo de este cine, y que perdemos mucho con la confusión, con la dispersión de imágenes y sonidos, etc. Tanto yo como los actores y las personas con quienes trabajo, trabajamos mejor en un estudio: sin problemas meteorológicos, más abrigados. Todos tenemos, por razones profundas y difíciles de explicar, una preferencia por los interiores, por la casa, por los cuartos, por los ambientes más domésticos, tal vez familiares. Es algo que descubrí hace muchos años. En el cine hay muchos problemas que tienen que ver con los espacios interiores. Saber filmar una casa es tal vez más importante que filmar un océano o una montaña. En cierto sentido, el cine ha abandonado la idea de dominar el espacio, de pensarlo. Y creo que lo que nosotros hacemos es mucho más cercano a la idea de casa, también metafóricamente. Tanto ellos como yo —aunque sobre todo ellos, yo ahora estoy más protegido— tuvimos siempre miedo de perder nuestra casa. Cuando era joven ese era mi pánico: no poder pagar el alquiler. Y para ellos es la historia de sus vidas: hacer casas —porque son albañiles u obreros—, muchas veces casas clandestinas y pobres, y perderlas porque son demolidas, destruidas. Es algo que nos acompaña desde siempre y por eso nos gusta rodar en algún lugar que puede parecer nuestra casa, para pensar desde ahí el afuera. En esta película la casa se parece un poco a una cárcel. Además, no tenemos mucho presupuesto para rodar en escenarios por ahí y en las calles tampoco se puede filmar con un equipo: tienes que pagar. Así que para refugiarnos nos escapamos a una cárcel... Es absurdo, es contradictorio, pero es así.

¿Cómo es tu relación con el espacio durante el trabajo? ¿Tiene algo de político?

Hace muchos años que estoy rodando en esta comunidad, con esta gente que está marginada en mi país. En su casa no hablan portugués sino criollo, conforman otra clase social y, quizás por eso, yo adopté una actitud más de antropólogo, de sociólogo que de cineasta a la hora de aproximarme. Empecé a trabajar con ellos, intentando oír sus historias y participando un poco de sus vidas, de su día a día. Poco a poco pensé que sería posible apostar por esta alianza entre mi trabajo y mi vida, una alianza que no había sido satisfactoria mientras hacía películas un poco más convencionales. A partir de ese momento mi actitud cambió y centré más mi actividad en la realización de documentales, porque un documentalista es un cineasta minoritario. Además, ahora mismo, no estoy seguro de que existan verdaderos documentalistas porque el cine está cambiando mucho y los documentales son cada vez más formateados, más uniformes. La televisión impone cada vez más límites, más estándares, de forma que los documentales que se ven hoy en día, desde mi punto de vista, son un poco decepcionantes. Los trabajos más libres, más interesantes son difíciles de encontrar y realizarlos es cada vez más caro.

Los documentales siempre están impregnados del problema del dinero, por culpa de esa idea de que hacer cine es una actividad cara, lo que no es del todo cierto. Lo que es caro son los hoteles, los salarios de los actores o los técnicos. Un técnico de sonido portugués, trabajando en una película portuguesa, en mi película, ganaría quince veces el salario mínimo portugués de una semana. Eso es absurdo, no es realista y es algo que yo rechazo. Por eso tengo muchos amigos técnicos con los que no puedo trabajar, ni ellos conmigo. Esta es la política del cine, pero no solo eso, el cine también sirve como un espacio político, un espacio concreto, que podría mostrar mucho, proponer mucho... No digo cambiar pero sí debatir, rebatir y eso no pasa, o pasa muy poco, poquísimo. Cuando observo que pasa es porque me pasa a mí, porque ese espacio político del que hablamos me enseña algo a mí.

Mis películas las traslado a la comunidad, es una narración hecha por y para la comunidad y no sale de ella. Cuando sale, sale para los medios, esos mismos medios a los que antes llamaban burgueses y que hacen una crítica meramente estética, una crítica cinematográfica de la película. Dirán que es una película política con desfavorecidos o pobres, con sectores marginales de la sociedad. La película fracasará completamente en las salas y no habrá eco, no tendrá consecuencias. Aunque en cierto modo eso es una fortuna para mí porque mi público, mi audiencia se encuentra en esa comunidad: la familia, los actores, los amigos. Son solo algunos miles de personas que forman parte de esa comunidad y que terminan por tener algo de interés por la película, no a todos les gusta pero siempre hay algunos a los que sí. Por tanto, como ya dije, estoy haciendo un cine cada vez más provinciano, muy regional, no digo de barrio pues no se trata de eso, pero sí es esa idea de televisión muy local. Políticamente hablando, es en ese limitado espacio donde se puede cambiar algo, cuando actúas sobre lo pequeño, lo local, sobre tu barrio o tu calle, ahí sí. Eso es lo que sostengo y lo que pienso que debería ser: una acción directa y muy localizada en tus círculos de vivencia más directa, porque a un nivel más universal no llega el mismo mensaje. Las películas que estoy haciendo son un poco así, con algunas cosas muy crípticas y otras menos difíciles de comprender para una audiencia masiva, pero que siempre son muy comprensibles para esta comunidad porque uso su mismo lenguaje, porque muestro su historia. Prefiero las películas que hablan de cosas muy particulares y que no persiguen esa especie de globalización. Las personas que conozco no son, por poner un ejemplo, sirios, no son refugiados sirios, hay cosas en común, pero no lo son. Existen muchas diferencias entre ambos y mi trabajo es filmarlas, escribirlas, debatirlas. Yo creo que esta amalgama, esta fusión de sirios, de refugiados, pobres, drogados o locos, de diferentes culturas o estratos sociales, es terrible. Pienso que habría que hacer *tabula rasa* y, a partir de ahí, afrontar esos temas políticos de una manera más limpia y más seria, más local, focalizando la atención sobre células más pequeñas. Por eso yo desarrollo un cine más pequeño, rico e interesante, sin grandes sacrificios o medios técnicos, a través del cual puedes conmover a unas cuantas personas aquí, a otras en Francia, a otras en Marruecos, a otras en Lisboa, sin ninguna ambición de dominar los mercados. Me parece una actitud sana.

Hay un dicho caboverdiano que dice «ni la muerte nos quiere», que podría definir a los personajes de tus películas. ¿Qué emociones te despiertan esas personas?, ¿qué mecanismo se acciona para que decidas visibilizarlas?

Fue una atracción mutua, creo... La primera vez que fui a Cabo Verde para rodar una película viví una situación inesperada: cuando terminé la película, las personas del pueblo me encargaron que llevara a Lisboa cartas y regalos para sus familiares inmigrantes. Así fue como, ya en Lisboa, pude conocer sus barrios, pude entrar en Fontainhas llevando esas cartas, esos mensajes. Además,



yo hablaba un poco de criollo y fue una sorpresa para ellos que alguien trajera mensajes de sus familiares y que además hablara criollo. Funcionó como un salvoconducto que me permitió entrar y permanecer en ese barrio. Fue un proceso gradual, atravesando varias fases, hasta transformarme en un amigo, una cara familiar. Y de esa forma cambiaron completamente las posibilidades que tenía de filmar, de esa forma pude conseguir la libertad para hacerlo. Antes, en Cabo Verde, conocí este pueblo que tenía cierto aire melancólico, triste, desesperado, ese aroma que acaban por tener siempre las poblaciones de migrantes, las personas obligadas a partir en busca de otra vida. Pero también tienen un lado muy épico, digno, algo que aquí se ha perdido y que conocí por mi abuelo, algo que aún vemos en algunas películas: hombres y mujeres orgullosos. Son esos pueblos perdidos donde, de repente, ves personas con una solemnidad, con una humanidad, con un trazo que no es común. Esa doble vertiente de personalidad me impresionó mucho como cineasta, es una presencia muy fuerte porque son personas con miradas que embrujan. Quizás ese lado melancólico sea un rasgo típicamente portugués, sin embargo, ese otro lado grave, imponente, épico, más altivo, que nos falta a nosotros, sí que lo encontré en ellos.

Fueron muchas las cosas que me gustaron de esa experiencia que activó todos mis sentidos. La lengua criolla, la música, en fin, muchas cosas. Fue como si hubiera encontrado un espacio de trabajo ideal para mí, un estudio a cielo abierto, un barrio-estudio con todos los actores disponibles y un buen montón de historias posibles a mi disposición. Ya solo dependía de mí, de mi esfuerzo y de mi voluntad.

Me ha llamado la atención una afirmación tuya según la cual el miedo es lo más material que existe, la experiencia más física. Supongo que ahí entra en juego el cuerpo. ¿Qué papel juega el miedo en tu cine?

Ahora mismo no lo sé, pero en el pasado fue un gran motor para descubrir cosas. Hay varios grados de miedo. Yo no hablo del pánico,

sino del miedo constante, casi subliminal, no diría temor físico, pero sí un temor que me acompaña siempre en el trabajo. Creo que el cineasta siempre tiene miedo de no poder terminar la película, de no poder filmar una escena bien, de no poder conseguir algo. Pero en mi caso, se trata de algo más profundo. Yo, sinceramente, tengo miedo todos los días de que el actor no esté al día siguiente; pueden haberlo metido en la cárcel o estar muerto o desaparecido. En estos márgenes de la sociedad, la muerte y los acontecimientos de este tipo son más que comunes. La vida en esa comunidad es así, la muerte es aún más inesperada y también mucho más brutal y fría que en el resto de la sociedad. Siempre tengo presente esta premisa, no trabajo con guión, no tengo preparación alguna y, sin embargo, tengo una confianza absoluta, es algo casi irracional, es una especie de confianza ciega en el hecho de que podremos trabajar y seguir trabajando a pesar de todas las dificultades, incluida la muerte o situaciones aún más trágicas. En este sentido, el miedo sí que funciona como un motor, tiene una vertiente como de desafío. Yo solo intento colocar este miedo en un lugar real. Es una especie de latir del corazón, una especie de sismógrafo; el corazón late más deprisa o más lentamente en función de ese miedo. A mí me sucede en el trabajo y en la vida en general. También tiene que ver con el miedo que esa comunidad tiene de nosotros, de la sociedad. Ese tipo de miedo era muy patente cuando estábamos todos en el barrio. Es un camino de dos sentidos, es tanto el miedo de la sociedad hacia esos locos, asesinos, inmigrantes que están ahí, como el miedo que, desde dentro del gueto, se tiene de la sociedad que está afuera. Yo sentí y asimilé gran parte de esa forma de miedo y me costaba salir, una salida al supermercado era una aventura complicada, y eso es algo que no se piensa desde fuera de esas comunidades, porque creemos que el miedo es de afuera hacia adentro y no de adentro hacia afuera.

Me gustaría que habláramos un poco del concepto de mito que puede crear una película. El mito como narración que habla de acontecimientos de una comunidad. En alguna ocasión has dicho que las películas hacen algo mágico, crean mitos, y me gustaría saber cuál es la magia que hay en tu



cine y que me hablaras también del concepto de memoria en tu trabajo.

En mi caso no podríamos hablar de mito como una formulación intelectual o académica. El mito para mí, en mis películas, es la oportunidad de trabajar con algo que no está escrito. No existe una historia narrada de estas personas, no hay una historia bien contada o bien escrita. Estudié historia y sé que hay mucha historia, muchos historiadores, muchas visiones, muchas cosas escritas, polémicas o no, pero lo que no hay es una historia de los pobres, de los obreros, de los locos, de los marginados. No hay una historia coherente, aunque existan tentativas de contarla, quizás más en la filosofía que en la historia. Ahora mismo lo que hay son retratos parciales y ahí es donde entra mi visión del mito. Un mito es la posibilidad de escribir, o de volver visible en el caso del cine, cosas que no han sido narradas o que estaban mal contadas. Poder poner en escena pequeñas luces, destellos de lo que podría ser una historia de esta comunidad.

Eso es lo que busco con mi cine, crear una pequeña mitología, muy particular, muy regional, muy caboverdiana, con sus héroes, con sus pequeños rituales, etc. Aunque aún me queda mucho que contar, se precisan muchos capítulos para abarcar toda la historia. Es evidente que se necesita memoria para realizar todo ese trabajo de narración, ya sea mediante una película o un texto escrito. En este sentido, la memoria es mi materia. El regalo absoluto que recibo todos los días cuando estoy con ellos, es la memoria sobre la que intento trabajar. Mi trabajo es hacer que todo tenga sentido. Desde hace quince años, todos los años, todos los meses, todos los días, tengo un sentimiento de pérdida de memoria. Durante muchos años, ese olvido lo propiciaron el alcohol, las drogas, el trabajo duro que lleva al sueño, a la cama, a la postración, la explotación capitalista. Ahora el olvido viene de la mano de algo más que todo eso. Pero yo continúo realizando mi exploración de la memoria, que es algo que tiene que ver con el cerebro y también

con los sentimientos, con actitudes como la violencia. Donde yo trabajo la violencia ha cambiado muchas cosas, ahora es mucho más fría, fría como los disparos de una pistola; es indiferencia, es una especie de bloqueo, de separación, de corte. La juventud, los jóvenes, los niños son mucho más violentos y más agresivos que antes. Tras tratar con ellos me doy cuenta de que eso tiene que ver con la pérdida de la memoria, no es ni más ni menos. Así que elaboro mi guion pensando en esa memoria que se está perdiendo. Otro de mis miedos es que esta memoria se apague definitivamente y yo acabe sin guion. No creo que la pérdida de memoria sea un problema sólo de esta comunidad, acontece en toda la sociedad. En el caso del cine, las imágenes contribuyen mucho a esta dispersión. Hay muy pocas cosas en la vida que nos calen hondo, que nos devuelvan algo interiormente y eso es una pena, una tragedia.

Javier Estrada dice que después de *Cavalo Dinheiro* está el abismo, que no se puede ir más allá de esa película. ¿Has pensado en ir más allá?

Más allá... no sé qué significa ir más allá. De eso no tengo mucho miedo, de esos comentarios, de esas críticas. Javier es un buen crítico, pero mis miedos son otros, son estos de los que he hablado: con qué materia vamos a trabajar si no es la memoria, si no son los rituales, si no es alguna tradición. Y esto no va de ser convencional o tradicionalista o reaccionario. Había alguien que decía que el progreso, lo que hay que hacer, no es mirar hacia el futuro sino tal vez mirar hacia atrás, a las cosas que quedaron olvidadas, que quedaron mal resueltas, enterradas y que no fueron rescatadas. Mi miedo es que no podamos rodar pensando en el pasado, que no podamos mirar y ver los orígenes, las raíces. Sé que estoy actuando en un campo muy reducido: estamos voluntariamente encerrados en una cárcel, que no es algo malo pero no deja de ser una cárcel con sus límites, con sus carencias.



CICLO DE CINE **PEDRO COSTA. CABALLO DINERO + RETROSPECTIVA**

15.09.16 > 09.10.16

PELÍCULAS **CABALLO DINERO • EL CUARTO DE VANDA • JUVENTUD EN MARCHA**

• **CASA DE LAVA • DÓNDE YACE VUESTRA SONRISA ESCONDIDA • CENTRO HISTÓRICO**

• **O NOSSO HOMEM • NE CHANGE RIEN**

ORGANIZA **NÚMAX • FILMADRID • CBA**

# Pedro Costa: *the other half*

VÍCTOR ERICE

Hubo una época ya lejana, en plena marejada del Mayo francés del 68, cuando más de uno pensaba que el cine podía contribuir a cambiar la historia, donde Jean-Luc Godard, en una de sus frases célebres, declaró que en vez de hacer filmes políticos lo que había que hacer era políticamente filmes.

No sé a dónde ha ido a parar aquella fe que pretendía unir el cine a la revolución en un tiempo que hoy parece prehistórico. Como la mayoría de las ideas utópicas, su destino fue arder socialmente. En el humo que esa hoguera libró al aire quedaron unas cuantas divisas —como la godardiana— con vocación de imperecederas. Si hoy, tantos años después, algo de ellas permanece vivo es gracias a la labor de cineastas como Pedro Costa: niño en mayo de 1968 y adolescente el 25 de abril de 1974, una revuelta y una revolución —adoquines y claveles como emblemas—, incumplidas, aunque más propio sería decir derrotadas. Primavera, en todo caso, que no llegaron a dar los frutos soñados.

En este escenario —que incluía también los restos dispersos del cine de la Modernidad—, en 1989 Pedro Costa hizo su debut como director de largometrajes. La música —no cualquier música: el punk— le sirvió para no dejarse arrastrar por la resaca que ese saldo citado de fracasos históricos generó; también para no caer en los excesos de la cinefilia ni en las trampas que la Posmodernidad tendió a los cineastas con credenciales de autor. Pero todo esto no lo consiguió de buenas a primeras, tuvieron que pasar una serie de años.

¿Cómo se puede hacer políticamente filmes en un país perdido como Portugal? (Un país perdido: así lo llamó en su día el inolvidable João Bénard da Costa, evocando la figura de Manoel de Oliveira). Si alguna respuesta existe a esta pregunta, hay que buscarla, sin duda, en las obras de Pedro. Pero que nadie se engañe: en la deriva radical que trazan —esencialmente desde *No quarto de Vanda a Cavalo Dinheiro*— no se percibe el menor rasgo del humanismo típico de las buenas conciencias progresistas. O lo que es igual: no existe en ella redención posible que no pase por el reconocimiento del otro, esa *other half* que Pedro dice haber encontrado en los emigrantes de Cabo Verde, pobladores del barrio lisboeta de Fontainhas. Sí, fue allí donde halló su lugar y su gente. Se necesita inteligencia, pero sobre todo coraje para lograrlo; más aún para guardarles fidelidad.

Más allá de nuestros gustos y admiraciones —en general bastante coincidentes—, al margen también de nuestra diferencia de edad, pienso que a Pedro Costa y a mí nos une el sentimiento de fracaso que es común a su generación y a la mía. Fracaso de nuestras expectativas más ambiciosas, las que pretendieron —siquiera por un breve espacio de tiempo— hacer realidad la más legendaria de las divisas: «Cambiar el mundo, transformar la vida».

Lo que quizás —no sé si me equivoco— igualmente nos emparenta es la visión de un panorama donde tantas cosas han desaparecido o están a punto de desaparecer. Desaparecen los lugares —Fontainhas ya no existe—, las revueltas culturales —el Punk se suicidó—, quedan los supervivientes: esa especie de zombies que, surgiendo de las catacumbas de la Historia, desfilan por las imágenes de los filmes de Pedro. Ninguno, en este sentido, como el Ventura de *Cavalo Dinheiro*. Además de la transferencia que plano a plano se suscita entre director y actor, lo que cuenta en esa película como forma de transmisión es el delirio de su protagonista. Un delirio despojado del halo romántico y consolador que con frecuencia acecha al ejercicio de la memoria, revelador de una tragedia vulgar contemporánea, la que viven millones de desheredados, los humillados y ofendidos de este mundo.

En *Cavalo Dinheiro*, en el interior de un ascensor, Ventura sube o baja —imposible saber con certeza a dónde va— en compañía de la estatua viviente, arrebatada al Museo de la Historia, de un Capitán de aquella primavera portuguesa de 1974. Dos zombies juntos, el uno al lado del otro, mientras en el aire circulan las voces de un diálogo imposible. Voces en las que palpita, al compás del terror de Ventura en la larga noche del 25 de Abril, un eco del dolor de la revolución.

Pedro Costa encontró un día su lugar y su gente, un hecho que lo incluye todo, que trasciende la falsa dicotomía entre el cine y la vida. Por eso cuando, refiriéndose a sus compañeros caboverdianos, dice: «Ellos confían en mí porque saben que volveré. Saben que puedo ausentarme, pero que volveré», yo sé que está diciendo verdad. Lo afirma él y lo afirman sus filmes.

Dicho esto, por encima de cualquier otra consideración, Pedro es mi amigo.

Febrero, 2017