

JUVENTUD EN MARCHA (2006), DE PEDRO COSTA. LA MISIVA NEGADA. PALABRA, MEMORIA Y RESISTENCIA

Colossal Youth (2006), by Pedro Costa. *The Denied Letter. Speech, Memory and Resistance*

LOURDES MONTEERRUBIO IBÁÑEZ^a

Universidad Complutense de Madrid

DOI: <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.005>

RESUMEN

El presente artículo estudia la presencia del elemento epistolar en la obra *Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, 2006), de Pedro Costa. Su análisis filmico pretende demostrar cómo la imposibilidad de la escritura de una carta se convierte en acto de resistencia de la palabra y la memoria frente a la marginación y la exclusión que sufren los inmigrados. La misiva negada se transforma, entonces, en progresivos y reiterados recitados que construyen su contenido al tiempo que definen la naturaleza de esta *resistencia epistolar* mediante variaciones en su puesta en escena. La estética de la hibridación documental-ficción desarrollada por el cineasta a través del uso de la imagen digital se confirma como definitoria de un cine contemporáneo que evidencia su relación y evolución respecto de la modernidad cinematográfica. Mediante la estilización, abstracción y ficcionalización de una materia prima documental, la realidad del barrio de Fontainhas, Costa genera una atemporalidad de naturaleza mental, donde se revela una *imagen esencial* que recupera el concepto de *indiscernibilidad* enunciado por Gilles Deleuze en torno a la imagen-tiempo de la modernidad; una estética de reescritura de lo real que se produce, igualmente, con la materia epistolar, donde una carta de Robert Desnos escrita desde un campo de concentración antes de su muerte se convierte en palimpsesto epistolar creado por Costa a fin de atestiguar la necesidad de memoria de los excluidos; una carta nunca escrita y constantemente recitada dentro de una atemporalidad que permite el diálogo del remitente epistolar con su identidad pasada. La misiva sufre, de este modo, el mismo proceso de abstracción que la propuesta estética del cineasta con el objetivo de hallar la *imagen esencial epistolar* que persigue el autor, la de un acto de resistencia política y artística compartido, gracias a la presencia de esta insólita misiva negada.

Palabras clave: Pedro Costa, cine contemporáneo, misiva, imagen digital, análisis filmico.

[a] LOURDES MONTEERRUBIO IBÁÑEZ es licenciada en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid, donde obtuvo el título de doctora dentro del programa *Literatura y artes plásticas. Estudio comparado de los distintos lenguajes artísticos*. Anteriormente cursó la diplomatura en Dirección Cinematográfica en la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid). Ha colaborado como crítica cinematográfica en la revista *Cahiers du Cinéma – España* y ha publicado artículos sobre la relación entre literatura y cine en la obra de Marguerite Duras, el film-ensayo francés y el autorretrato filmico. En la actualidad es miembro del grupo de investigación interdisciplinar *La Europa de la escritura*. Sus líneas de investigación se desarrollan en torno a las relaciones entre la literatura y el cine contemporáneos y las formas filmicas de la *enunciación* del yo.

ABSTRACT

The aim of this article is studying the use of the epistolary device in the film *Colossal Youth (Juventude em marcha, 2006)*, by Pedro Costa. I will analyse this element to demonstrate how the impossibility of writing a letter becomes an act of resistance, by means of speech and memory, against the marginalization and exclusion suffered by immigrants. The denied letter then turns into progressive and repeated recitations that construct its content while defining the nature of this epistolary resistance by the variations in its *mise en scene*. The aesthetics of the hybridization of documentary and fiction, achieved through the author's use of digital image, defines itself as representative of a contemporary cinema that reveals its relation and evolution in regard to modern cinema. By means of the stylization, abstraction and fictionalization of a documentary raw material, the reality of the Fontainhas neighbourhood, Costa generates a timelessness of a mental nature where an *essential image* is revealed; an image that recovers the concept of *indiscernibility* enunciated by Gilles Deleuze about the time-image of the modern cinema. An aesthetics of a rewriting of reality which is also produced in the epistolary material, where a Robert Desnos's real letter, written from a concentration camp before his death, becomes an epistolary palimpsest created by Costa in order to testify the necessity of memory of excluded people. A letter never written and repeatedly recited inside a timelessness that allows the dialogue of the sender with his past identity. Thus, the letter suffers from the same abstraction process of the filmmaker's aesthetics proposal with the aim of finding the *epistolary essential image* pursued by Costa, the image of a shared act of politic and artistic resistance, thanks to the presence of this unique denied letter.

Keywords: Pedro Costa, contemporary cinema, letter, digital image, film analysis.

1. Introducción

Tras sus dos primeros largometrajes, *O sangue* (1989) y *Casa de lava* (1994), Pedro Costa escribe y dirige *Ossos* (1997), primer largometraje situado en el barrio de Fontainhas, suburbio de la periferia lisboeta de población mayoritariamente inmigrante, proveniente de las antiguas colonias portuguesas en África. El descubrimiento de la realidad del barrio se produce como consecuencia del rodaje de su anterior película, *Casa de lava*, que tuvo lugar en Cabo Verde. Allí conoce a personas que le piden que entregue cartas y paquetes a sus familiares en Lisboa, en Fontainhas. Costa entra en contacto entonces con la realidad de este barrio y las múltiples problemáticas de sus habitantes y decide que sea el escenario donde trascurra la acción de *Ossos*. Para encarnar a sus personajes, el cineasta recurre tanto a actores profesionales como a no actores habitantes del barrio. De este modo, conoce a Vanda Duarte, quien protagonizará el film interpretando a Clotilde.

Pese al amplio reconocimiento obtenido por esta película de ficción, Pedro Costa no se siente satisfecho del universo construido y decide embarcarse en un trabajo de base documental sobre Vanda Duarte. Así nace *En el cuarto de Vanda* (*No quarto da Vanda*, 2000), mostración del día a día de su protagonista en la que diversos personajes reales de Fontainhas son captados por la mirada del director mientras el barrio está siendo derribado. Costa encuentra en este trabajo más íntimo y solitario el registro adecuado a sus propósitos, en una experiencia del tiempo de rodaje (casi un año y medio) posible gracias a la tecnología digital utilizada.

Con *Juventud en marcha* (*Juventude em marcha*, 2006), el cineasta atestigua la inminente desaparición del suburbio (en realidad, la demolición ya había finalizado durante el rodaje). El barrio que estaba siendo derribado en *En el cuarto de Vanda* ha sido ya derruido y sus habitantes, realojados en construcciones de protección oficial en Casal da Boba. Ventura, personaje real de Fontainhas ya presente en aquel film, es ahora el protagonista. La película muestra los encuentros de este con sus hijos ficticios —Vanda entre ellos— en el espacio ajeno de sus nuevas residencias o las antiguas a punto de desaparecer. De nuevo, una experiencia cinematográfica gira alrededor de personajes reales, que el director portugués retrata en una dimensión de ficción basándose en la historia de Ventura. El método de trabajo es el mismo que en su anterior película, tanto en los tiempos de rodaje como en la tecnología digital utilizada. Es este film, *Juventud en marcha*, el objeto de nuestro estudio, con el que pretendemos analizar la función y finalidad de la presencia del dispositivo epistolar: una carta de amor nunca escrita y constantemente recitada.

2. La materia epistolar en la obra de Pedro Costa

La presencia de la materia epistolar es una constante de relevancia en la obra de Pedro Costa. Su primer cortometraje, realizado para la RTP (Rádio e Televisao de Portugal) y dirigido a un público infantil, tiene por título *Cartas a Julia* (1987) y fue galardonado con el Gran Premio del Instituto Portugués de Cine al mejor film para niños. En su primer largometraje, *O sangue* (1989), el padre de Vicente y Nino —los protagonistas— esconde una carta junto a una importante suma de dinero, una misiva dirigida a sus hijos en caso de que algo le sucediese. Sin embargo, la carta nunca se realiza, ya que ni es completada en su escritura por parte del padre ni en su lectura por la de Vicente. Este último escribirá una segunda misiva suplantando al fallecido progenitor y dirigida a ellos mismos, como coartada para la desaparición del primero. De nuevo, se produce una mutación estéril de la comunicación epistolar hasta generar una farsa que los mismos personajes inventan para después creerse.

NINO: ¿Qué escribes?

VICENTE: Una carta.

NINO: ¿A quién?

VICENTE: A nosotros. Solo que no la hemos recibido todavía. Quizá llegue la semana que viene.

[...]

NINO: No ha llegado ninguna carta.

VICENTE: Llegará. Papá no va a olvidarse.

De este modo, la realización fallida de la misiva es instrumentalizada por la ficción para desarrollar la trama del film, en ambos casos como materialización del engaño. En lo que respecta a *Casa de lava*, esta podría interpretarse, desde el prisma epistolar de nuestro análisis, como la prefiguración del Cabo Verde (Isla de Fogo) al que remitirá más tarde *Juventud en marcha*. Además, la carta que Lento y Ventura nunca llegarán a escribir en esta última aparece manuscrita en la primera. Al sufrir el accidente, Leão llevaba en el bolsillo «una carta llena de faltas sellada por su pueblo», única pertenencia que conserva cuando, tras dos meses en coma, es devuelto a Cabo Verde. La carta se prefigura entonces como seña identitaria de estos personajes desposeídos, con la esencial huella cultural de la lengua criolla. A continuación, Mariana leerá las cartas que Edith guarda en un cajón. Le pide a Tina que le traduzca una, ya que no entiende el criollo. Se trata, salvo un pequeño añadido, del mismo texto epistolar de Ventura en *Juventud en marcha*. Más tarde, Edith le pedirá también a Tina que le guarde el resto de su correspondencia (a falta de la carta que cogió Mariana). La preservación de la identidad del personaje de Leão se cifra así en la conservación y reconocimiento de su correspondencia, una temática identitaria que recuperará el cineasta en *Juventud en marcha*:

MARIANA: Tengo una cosa tuya. Te la quité cuando dormías. No fue por maldad, solo quería saber. La tienes que romper, ¿lo prometes?

LEAO: ¿Para mí? No sé leer.

MARIANA: Escucha bien. Es tu letra.

LEAO: No sé escribir.

MARIANA: ¿Quién te escribía las cartas? [...] *Nhacrecheu...*

LEAO: Deja.

Estas dos misivas, la de Edith y la de Leão, se confunden así en la lectura clandestina de Mariana, lectura que persigue entender la naturaleza de las relaciones de sus protagonistas epistolares. *Ossos* supone entonces el primer acercamiento de Pedro Costa a la realidad a la que le reenvían las personas que conoce en Cabo Verde. Las cartas y paquetes que le son confiados al equipo de la película para que las entregue en Lisboa a los familiares emigrados son las que llevan al cineasta a Fontainhas, y *Ossos* materializa el contacto, a través de la ficción cinematográfica, con ese espacio. Con *En el cuarto de Vanda* se produce el verdadero conocimiento y exploración del barrio, para poder llegar



Casa de lava
(Pedro Costa, 1994).

después a la realización de una obra tan compleja y reveladora como *Juventud en marcha*. En ella, Costa retoma el texto epistolar que apareciera en *Casa de lava* para dotarlo en esta ocasión de un valor extraordinario. El elemento epistolar evoluciona desde la función narrativa en el interior de la ficción hasta convertirse en elemento protagónico y representativo del discurso cinematográfico del cineasta. La carta genera, entonces, una atemporalidad imprescindible para la expresión y transmisión de dicho discurso. Además, es preciso evidenciar que, pese a esta evolución, la misiva siempre se presenta como fallida: por incompleta, por no reconocida o por irrealizada.

3. La imagen digital. Hibridación documental-ficción

La evolución de la presencia de la materia epistolar va unida a la evolución en la tecnología audiovisual utilizada por el cineasta. De la película fotoquímica en 35 mm de *Casa de lava y Ossos*, Costa pasará, como metodología para abordar la experiencia de esencia documental de *En el cuarto de Vanda*, a la imagen digital de baja definición. La incursión de Costa en la cotidianidad del barrio se hace posible al no estar sujeta a las necesidades de los grandes equipos de producción de 35 mm. Con una pequeña cámara digital, el director puede llevar a cabo una experiencia lo menos desnaturalizada posible, ya que será estrictamente él, en muchos momentos, el único testigo de sus grabaciones. No obstante, el gran logro de Costa no se cifra en el uso de la imagen digital como medio más propicio desde el punto de vista de la producción de sus nuevas experiencias cinematográficas, sino en el de otorgarle a su filmación una identidad propia, creando una propuesta visual donde la imagen digital se convierte en discurso estético en sí mismo, en perfecta sintonía con sus intenciones narrativas; una experiencia definitoria del cine contemporáneo, como indica Àngel Quintana en *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011):

En este momento, lo real de la representación no cesa de ocupar el espacio de la representación de lo real. Para recobrar su auténtico sentido, el cine parece necesitar recuperar sus lazos con el documento. El digital ha alimentado ese deseo de capturar los vestigios de lo transitorio, el afán de registrar el mundo para hacerlo visible de nuevo. El gesto no ha servido para resucitar una categoría como el cine documental, entendido en el sentido ortodoxo del término, sino para cuestionar la tenue frontera que separa lo ficticio de lo real. Lo auténticamente nuevo no surge del camino que conduce hacia lo virtual, sino del proceso de hibridación de la imagen [...]. La hibridación entre reproducción y representación es lo que marca los signos del tiempo y lo que vuelve compleja la naturaleza de las imágenes. Cuando existen formas de circulación de imágenes de todo tipo, la hibridación del medio se ha convertido en el punto de partida de una posible hibridación de las imágenes de lo real, mientras que la relación de la imagen con el factor tiempo no cesa de fortalecerse¹.

[1] Àngel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acanalado, 2011), pp. 81- 82.

3.1. Textura de la imagen

Costa destila una imagen digital que se define en las densas penumbras y los subexpuestos, proporcionando una textura muy concreta, donde la respuesta limitada que esta tecnología presenta en las luces bajas genera una suerte de pulsión de la imagen que, a su vez, acerca la naturaleza de esta a lo pictórico. Una idea de indefinición y mancha convierte los cuerpos en volúmenes, alejándose de la imagen saturada, tanto de luz como de color, que suele ofrecernos esta tecnología, para buscar «una nueva estética basada en las texturas de la propia imagen digital»². La escasa iluminación, casi siempre natural —se sustituyen los proyectores por reflectores—, genera una densa penumbra y materializa así una pesada atmósfera que, en el caso de *Juventud en marcha*, se convierte en metáfora visual del desgaste existencial de sus personajes. Las escenas entre Ventura y Lento, que conforman la irrealizable tarea de la escritura de la carta, se desarrollan en un espacio cerrado, en una casi oscuridad convertida en *penumbra identitaria* de los desposeídos, otorgándole al espacio mostrado una dimensión psíquica, como expone Adrian Martin:



En el cuarto de Vanda
(*No quarto da Vanda*, 2000).

Costa cava en lo profundo del espacio imaginario psíquico que se abre ante sí cuando se enfrenta a ese pequeño territorio familiar, esa calle o ese entorno [...]. Costa nos lleva (como diría Nicole Brenez) a una profunda *anamorfosis*: un movimiento de transformación que no deja a nada ni a nadie sin tocar, mientras aún retiene la turbia media luz propia de la penumbra del mundo³.

3.2. Estatismo de la cámara

La elección de la cámara fija es otra decisión clave del cineasta frente al uso habitual de esta tecnología donde, por su ligereza, los movimientos de cámara suelen proliferar. De este modo, desaparece todo artificio y se le concede a los cuerpos una gravedad y peso muy singulares, que transmiten el respeto y sincero interés de la mirada de Costa. Los cuerpos de Lento y Ventura manifiestan ese mismo estatismo, aparecen sentados o tumbados, sus escasos movimientos son lentos y costosos. Este estatismo de la cámara trabaja en la misma dirección que la iluminación:

Los planos estáticos de Pedro Costa buscan los flujos internos de la imagen informática a partir de contraluces, contrastes bruscos y juegos formales. Costa anula el movimiento de los cuerpos para establecer un distanciamiento que rompe con la fisicidad de las cámaras móviles y potencia la abstracción. Los cuerpos se transforman en volúmenes⁴.

[2] Àngel Quintana, «El cine de Pedro Costa. Siluetas que recitan» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/el-cine-de-pedro-costa.html>> (28/03/16).

[3] Adrian Martin, «Pedro Costa: la vida interior de una película», en *¿Qué es el cine moderno?* (Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008), p. 206 (reedición en portugués: «A vida interior de um filme», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* [Lisboa, Orfeu Negro, 2009], p. 97).

[4] Àngel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, p. 160.

3.3. Encuadres

El contrapicado de los encuadres y la situación de los personajes en la parte inferior de los mismos les confiere a los cuerpos un peso, una gravedad, que también poseerá el recitado epistolar; encuadres que fragmentan el espacio cerrado que habitan Lento y Ventura, lo que incide en la idea de abstracción, de la necesidad de recomponer el espacio, al igual que será preciso reconstruir la misiva y la historia de Ventura. La fragmentación referida combina los planos generales con los cuadros vacíos y los primeros planos. Todo ello revela una mirada anterior a los personajes, que habita su espacio, a la espera de la entrada y salida de los mismos. Los encuadres se elevan a la categoría de secuencias:

Costa ha desarrollado un notable repertorio de encuadres pictóricos. Fuertes diagonales, líneas en perspectiva que caen descarnadamente, agrupaciones de figuras y formas que definen con audacia cada imagen. Existe una geografía dinámica, una solidez en los ángulos y en las composiciones [...]. Costa concibe sus encuadres en términos de secuencias editadas, de planos y contraplanos [...], un constante choque de perspectivas, siempre móviles [...]⁵.

De este modo, el fuera de campo se convierte en elemento esencial del discurso estético, fuera de campo del exterior de la chabola, pero también de su interior, del deambular y las esperas de los personajes, del recitado y la escucha de una misiva que se pierde en el vacío. El espacio *off* es representado a través del sonido, como analiza en detalle Mark Peranson⁶ en la obra colectiva dedicada al cineasta, *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (2009).

3.4. Trabajo y experiencia del tiempo

Otra gran renovación de la propuesta de Costa es el método de trabajo que propone. Se trata de entender el oficio cinematográfico como uno más dentro de la cotidianidad del barrio de Fontainhas; un trabajo diario, con los mismos horarios que el de cualquier pequeño establecimiento comercial, que se extiende a lo largo del tiempo hasta completar un rodaje de quince meses y trescientas veinte horas de grabación. Esta práctica permite una experiencia del tiempo nueva que se hace tangible en cada fotograma. El tiempo de la narración está fuertemente impregnado del tiempo del rodaje, lo que implica una presencia esencial de la mirada del cineasta en el interior de la obra y, también, engloba, significa y muestra el tiempo de la convivencia del barrio con lo cinematográfico. El amplio arco temporal del rodaje permite que las experiencias y dinámicas de este se fijen en las imágenes creadas. Gonzalo de Lucas reflexiona sobre este aspecto en relación con *En el cuarto de Vanda y Juventud en marcha*:

No quarto da Vanda y Juventude em marcha muestran una historia que no habíamos visto en el cine: el largo tiempo que lleva acoplarse al ritmo de una

[5] Adrian Martin, «Pedro Costa: la vida interior de una película», p. 204 / «A vida interior de um filme», p. 95.

[6] Mark Peranson, «Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós punk», en VV. AA., *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 289-300.

mujer, a otra vida y otro lugar [...]. No es algo enteramente moroso ni banal ni una sucesión de gestos, palabras, silencios. Se trata, más bien, de una auténtica historia, de la forma en que la experiencia va dejando sedimentos imperceptibles en nuestro cuerpo: la historia de un intercambio real o, mejor, de un espacio y un tiempo compartido, de lo que hay «entre» dos, entre ella y la cámara, entre el hombre y la mujer o entre la película y ellos⁷.

La experiencia del compartir se traslada al interior de las imágenes mediante la larga duración de los planos, que anteceden y superan las acciones y diálogos de los personajes, proporcionando una experiencia de intimidad del vano permanecer de los cuerpos.

3.5. De la esencia documental a la abstracción ficcional

Todos los elementos expuestos realizan una abstracción de la realidad que posibilita la coordinada atemporal que habitan Ventura y Lento: un espacio-tiempo mental que se alimenta de la textura formal hallada y de la esencia documental de lo mostrado, una dimensión estética cifrada en «la estilización de lo real hasta convertirlo en imagen»⁸:

La frialdad digital se opone a la alta temperatura de la imagen fotoquímica y propone una nueva estética de lo real que no pasa por la observación documental, sino por la reescritura que se apodera de la imagen. El paso que Pedro Costa da desde la imagen real hasta la abstracción es sintomático de un proceso clave del cine contemporáneo. En un momento en que todo puede convertirse en imagen, la cuestión esencial consiste en ver cómo esas imágenes de ficción que no han perdido nada de su carácter documental primigenio pueden ser consideradas como la recreación de un mundo que hacen más visible⁹.

El «carácter documental primigenio», como lo denomina Àngel Quintana, del proyecto *Juventud en marcha* es innegable. En palabras de Burdeau y Lounas: «La película constituye un archivo [...]. Las cosas y el film se hablan»¹⁰. Se trata de la desaparición de un barrio real —Fontainhas— y el realojo en viviendas de protección oficial —Casal da Boba—; de las vivencias de unos personajes reales —Ventura, Vanda, etc.— que aportan su historia pasada, presente y futura a la ficción que el cineasta recreará con todos ellos: «La imagen sufre un proceso de transformación que acaba desembocando en la búsqueda de lo que podríamos llamar como imagen esencial»¹¹. Esta búsqueda, marca del cine contemporáneo, nace de la estilización y abstracción ficcional de una materia prima documental presente y poderosa.



Juventud en marcha (*Juventude em marcha*, Pedro Costa, 2006).

[7] Gonzalo de Lucas, «Los años Vanda» (*Cahiers du Cinéma – España*, Especial n.º 6 [dedicado a Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal], mayo de 2009), p. 19.

[8] Àngel Quintana, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*, p. 159.

[9] *Ibid.*, pp. 160-161.

[10] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 619, enero de 2007), p. 78 (La traducción es nuestra).

[11] Àngel Quintana, «El cine de Pedro Costa. Siluetas que recitan».

4. El palimpsesto epistolar. Reescritura ficcional de la misiva

La materia epistolar de la obra se genera mediante la misma *reescritura de lo real* ya analizada respecto de la imagen: la carta de Ventura, que antes fue la carta de Leão (*Casa de lava*), se revela como un palimpsesto epistolar ficcional de una de las últimas cartas que Robert Desnos escribiera a su pareja Youki (Lucie Badoud) desde el campo de concentración de Flöha. Presentamos a continuación la carta de Robert Desnos destacando en negrita las partes utilizadas por Costa para la carta de Ventura. La misiva está escrita originalmente en alemán, cuya traducción al francés fue posteriormente publicada:

15 de julio 1944

Mi amor,

Nuestro sufrimiento sería intolerable si no pudiésemos considerarlo como una enfermedad sentimental y pasajera. **Nuestro reencuentro embellecerá nuestra vida durante al menos treinta años más. Por mi parte, tomo un buen sorbo de juventud, ¡regresaré lleno de amor y de fuerza! Durante el trabajo, un cumpleaños, mi cumpleaños, fue la ocasión en la que dedicarte mis pensamientos. ¿Llegará esta carta a tiempo para tu cumpleaños? Me hubiese gustado regalarte cien mil cigarrillos rubios, una docena de vestidos de alta costura, el apartamento de la calle del Sena, un automóvil, la casita del bosque de Compiègne, la de Belle Isle y un pequeño ramo de cuatro cuartos.** En mi ausencia, compra las flores, te las pagaré. El resto, te lo prometo para más adelante. **Pero antes que nada, bébete una buena botella de vino y piensa en mí.** Espero que nuestros amigos no te dejen sola ese día. Les agradezco su devoción y su coraje. Recibí un paquete de Jean-Louis Barrault hace una semana. Dale un beso de mi parte y otro para Madeleine Renaud, este paquete es la prueba de que mi carta ha llegado. **No he recibido respuesta, la espero cada día.** Abraza a toda la familia Lucienne, la tía Juliette, Georges. Si te encuentras con el hermano de Passeur, transmítele toda mi amistad y pregúntale si conoce a alguien que pueda ir a ayudarte. ¿Qué hay de la impresión de mis libros? Tengo muchas ideas de poemas y novelas. Lamento no tener ni la libertad ni el tiempo de escribirlos. Sin embargo, puedes decirle a Gallimard que, tres meses después de mi regreso, recibirá el manuscrito de una novela de amor en un género totalmente nuevo. Acabo la carta por hoy. Hoy, 15 de julio, he recibido cuatro cartas, de Barrault, Julia, Dr. Benet y Daniel. Agradéceselo y discúlpame con ellos por no responder. **Solo tengo derecho a una carta por mes. Aún nada de tu mano, pero sí recibo noticias tuyas. La próxima vez será.** Espero que esta carta sea como nuestra vida por venir. Mi amor, te beso tan tiernamente como la honorabilidad lo permite en una carta que debe pasar por la censura. Mil besos. ¿Has recibido el pequeño arcón que te envié al hotel de Compiègne?

Robert¹²

[12] Robert Desnos, *Destinée arbitraire* (Paris, Gallimard, 1975), pp. 240-241 (La traducción es nuestra).

Las partes señaladas, adaptadas por Costa, conforman las dos primeras partes de la carta de Ventura. La tercera y última es original y, como decíamos,

ya aparecía en *Casa de lava*. Presentamos a continuación la misiva de Ventura destacando en negrita, igualmente, el texto proveniente de la de Desnos¹³:

[1] *Nhacretcheu, mi amor*

Estar juntos de nuevo hará que nuestra vida sea más bonita, por lo menos treinta años más. Por mi parte, volveré a ti más joven y lleno de fuerza. Ojalá pudiera ofrecerte cien mil cigarrillos, una docena de vestidos modernos, un automóvil, la casita de lava que siempre soñaste y un ramo de flores de cuatro cuartos. Pero sobre todo, bébete una botella de buen vino y piensa en mí. Aquí el trabajo no cesa. Ahora somos más de cien.

[2] **Anteayer, en mi cumpleaños, pensé en ti durante mucho tiempo. ¿Llegó bien mi carta? No he recibido tu respuesta. Sigo esperando. Todos los días, todos los minutos, aprendo palabras nuevas, bonitas, solo para nosotros dos, hechas a nuestra medida como un pijama de seda fina. ¿No te gustaría? Solo te puedo enviar una carta al mes. Sigo sin saber nada de ti. Quizá en otra ocasión.**

[3] A veces tengo miedo de construir estas paredes; yo, con un pico y cemento; tú, con tu silencio. Una zanja tan profunda que te empuja hacia un largo olvido. Duele ver estas cosas terribles que no quiero ver. Tu cabello se desliza entre mis dedos como hierba seca. A veces pierdo las fuerzas y pienso que voy a olvidar¹⁴.

La reescritura epistolar materializa así el mismo procedimiento de estilización y abstracción ya analizado respecto de la imagen: primando la poeticidad del mismo sobre su narratividad. Reescritura sobre la que Jacques Ranciére expone:

La carta, escrita por Pedro Costa, mezcla dos fuentes: una carta de trabajador inmigrado, pero también la carta de un «verdadero escritor», Robert Desnos, escrita sesenta años antes desde otro campo, el campo de Flohä en Saxe, en el camino que le llevaba a Terezín y a la muerte. Así, el destino ficcional de Leão y el destino real de Ventura se incluyen en el circuito que vincula el exilio ordinario de los trabajadores con los campos de exterminio. Pero también el arte del pobre —el arte de los escritores públicos— y el de los grandes poetas se hallan contenidos en el mismo tejido: un arte de la vida y del compartir, un arte del viaje y de la comunicación al servicio de aquellos cuya vida es viajar, vender su fuerza de trabajo y construir las casas y los museos de otros, pero también transportar su experiencia, su música, su manera de vivir y de amar [...] ¹⁵.

Como indica Ranciére, es pertinente subrayar las similitudes entre los remitentes epistolares y sus situaciones existenciales: prisionero de un campo de concentración y emigrado caboverdiano, ambos sufren el encierro, la ausencia y la necesidad de recordar, de resistir en la memoria. Si Desnos escribe la misiva en alemán, la lengua del opresor, Ventura se expresa en criollo, mestizaje lingüístico con la cultura del colono, igualmente opresora. Nos hallamos, así, ante los acontecimientos históricos que provocaron la renovación literaria y la modernidad cinematográfica —la Segunda Guerra Mundial— y la actualidad histórica de la que surge el cine contemporáneo —el fenómeno de la globalización y la invisibilización de sus víctimas, excluidas social y culturalmente—. Es el palimpsesto epistolar de Costa el que permite revelar estos paralelismos

[13] Presentamos aquí la traducción del texto original, tomada de los subtítulos en español de la edición en DVD del film, incluido en el cofre *Pedro Costa* (Intermedio, 2008).

[14] Con el propósito de facilitar su citación en el posterior análisis textual, dividimos y numeramos aquí la misiva en tres partes, en correspondencia con los diferentes y fragmentados recitados que de la misma se producen.

[15] Jacques Ranciére, «Política de Pedro Costa», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 59-60 (reedición en francés: «Politique de Pedro Costa», en *Les écarts du cinéma* [París, La Fabrique éditions, 2011], p. 147) (La traducción es nuestra).

para invitar a reflexionar sobre los mismos. La reescritura ficcional de la misiva de Desnos, transportada a otro idioma y a otra cultura, tiene como objetivo hacer visibles realidades marginadas e ignoradas. La estilización y abstracción de la misiva real en pos de una *imagen esencial epistolar* surgirá de la imposibilidad de su realización en el constante recitado de la misiva negada. La abstracción ficcional surge de una realidad concreta: «La idea se me ocurrió cuando supe que Ventura escribía las cartas de sus amigos a sus respectivas familias y mujeres porque era el único que sabía leer y escribir»¹⁶. Rancière inscribe la misiva en la política del arte de Costa, basada en la capacidad de compartir: «[...] es un arte donde la forma se vincula a la construcción de una relación social y moviliza una capacidad que pertenece a todos [...]. Se trata de señalar la proximidad del arte con todas las formas donde se afirma una capacidad de compartir o una capacidad compartible»¹⁷.

5. Ventura: desdoblamiento realidad-ficción, presente-atemporalidad

Ventura, cuyo significado etimológico es *lo por venir*, es el nombre real de la persona/personaje y la síntesis perfecta de los interrogantes que arroja la película: el futuro incierto de toda una comunidad. Costa afirma sobre su protagonista: «Es uno de los mitos de la fundación del barrio, el mayor, el más bello. Es al mismo tiempo uno de sus dramas más visibles. Se puede incluso decir que encarna el drama futuro, el de individuos condenados y destruidos»¹⁸. El cineasta narra el encuentro con Ventura y las posibilidades cinematográficas que encontró en su historia personal:

Ventura siempre estuvo allí cuando rodé las otras películas [...] Así que, después de dos filmes, cuando pensé en hacer algo que pudiera contar un poco la historia del barrio (algún tipo de pasado, el primer hombre, la primera chabola y cómo empezó todo), inmediatamente pensé en él [...]. La gente me dijo que sí, que había sido uno de los primeros en llegar al barrio. Tenía diecinueve años [...], un joven inmigrante que había venido a Lisboa a trabajar. Y después, al poco tiempo, creo que tuvo un accidente laboral. Su cabeza ya no fue la misma desde entonces, sus manos perdieron algo de movimiento. No podía trabajar más y se convirtió en una especie de vagabundo que paseaba por el vecindario. Así que tiene dos vertientes. Por un lado, tiene la parte del pionero, del inmigrante que llega sin nada. Pero también tiene el lado trágico. La historia del solitario, del sufrimiento y del delirio en su cabeza¹⁹.

Juventud en marcha se alimenta de la biografía de su protagonista para convertirlo en personaje pionero de los emigrados caboverdianos en Portugal: «Permanece hasta el fin siendo el Extranjero, aquel que viene de lejos con la finalidad de probar la posibilidad de cada individuo de tener un destino y de ser igual a su destino»²⁰. Su historia personal y profesional proporcionará a la película el soporte necesario para la articulación de las diferentes situaciones que plantea. El interrogante sobre el porvenir se materializa en el desdobra-

[16] Carles Marques, Eva Muñoz, Daniel V. Villamediana y Manuel Yáñez, «Entrevista con Pedro Costa» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>> (28/03/16).

[17] Jacques Rancière, «Política de Pedro Costa», p. 60 / «Politique de Pedro Costa», p. 148.

[18] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa», p. 76 (La traducción es nuestra).

[19] Kenichi Eguchi, «Pedro Costa. The Trembling Moment» (*Outside in Tokyo*, 2008). Disponible en: <<http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/>> (28/03/16). Presentamos la traducción de Carlos Reviriego en «Costa por Costa» (*Cahiers du Cinéma – España*, Especial n.º 6 [dedicado a Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal], mayo de 2009), pp. 12-15.

[20] Jacques Rancière, «La lettre de Ventura» (*Trafic*, n.º 61, marzo de 2007), p. 8 (La traducción es nuestra).

miento de Ventura entre el presente y lo que interpretaremos como una coordenada atemporal, la del espacio compartido con Lento. Así plantea el cineasta esta dualidad:

En cuanto a la ficción de *Juventude em marcha*, podemos pensar que Ventura es un personaje doble, por ejemplo. Por un lado, le vemos mirar a los jóvenes; por el otro, hay un tipo que no es él, que vive en el pasado, que podría ser un hermano o alguna otra persona, su doble, el compañero de Ventura que juega a las cartas. Lento es un Ventura más joven; él mismo, con un poco de pasado, un poco de futuro²¹.

Esta interpretación, que el propio Costa desmentirá en una entrevista posterior atribuyéndosela al actor que interpreta a Lento, es la que tomamos como punto de partida para el análisis de esta poderosa *misiva por escribir*: considerar a Lento como la identidad pasada del propio Ventura. La obra se constituye, entonces, como díptico entre una coordenada espacio-temporal real y presente, la del tránsito de Ventura entre Fontainhas y Casal da Boba, y una atemporalidad que permite el diálogo con su *yo pasado* y donde queda enmarcada la misiva que ambos pretenden escribir. Así, Ventura conversará y convivirá con su propio pasado para intentar *resistir* en un acto íntimo y esencial: la conservación de la memoria (la de Fontainhas y sus habitantes) que, como el propio barrio, parece estar a punto de extinguirse. Se trata de una realidad a la que se le niega su lugar en la Historia, cifrada en la imposibilidad de dejar una huella de sus experiencias —la misiva— y que solo puede perpetuarse a través de la memoria de sus protagonistas. Se da, por tanto, un diálogo entre el presente y el pasado de un personaje, que convierte el elemento epistolar en lucha frente a la herida identitaria, en símbolo de la necesidad de recordar para no sucumbir al olvido al que se somete a los expulsados:

Con Ventura no se trata de recoger el testimonio de una vida difícil, ni siquiera de preguntarse cómo hacerlo compartir, se trata de afrontar lo *incompartible*, la falla que ha separado a un individuo de sí mismo. Ventura no es un «trabajador inmigrado», un ser humilde al que habría que devolverle su dignidad y el goce del mundo que ha ayudado a construir. Es una suerte de errante sublime, un personaje de tragedia que se impide a sí mismo la comunicación y el intercambio²².

6. Análisis textual

Como ya hemos indicado, limitamos nuestro análisis al espacio compartido por Ventura y Lento, en el que se desarrolla la *no escritura de la misiva*, y que se sitúa en una atemporalidad desconectada del tiempo presente de la otra parte de la obra. Analizamos cada una de las secuencias con sus correspondientes diálogos y, claro está, el progresivo y repetido recitado del texto nunca escrito, texto epistolar cuya división en tres segmentos mantenemos.

[21] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa», p. 74 / («La traducción es nuestra»).

[22] Jacques Rancière, «Politica de Pedro Costa», p. 62 / («Politique de Pedro Costa», p. 151).



Juventud en marcha.

Secuencia 1

LENTO: Necesito que escribas una carta para mi mujer.

[...]

VENTURA: ¿Para enviarle dinero?

LENTO: Para decirle que la echo de menos. El cumpleaños de Arcângela es el cuatro de diciembre y el mío el cinco. Una especie de carta de amor.

VENTURA: *[Primer segmento de la misiva]*

La temática de la ausencia, por tanto, se plantea desde el primer momento y, para mostrarla, se genera una sólida presencia cinematográfica. Un punto de vista asentado en el espacio interior de la casa y en la atemporalidad de Ventura y Lento. Una mirada filmica inmóvil, anterior a las entradas de los personajes y testigo de sus salidas, sensible al más ínfimo movimiento o sonido: «El movimiento está en la realidad y no en la cámara. Ahí, delante de nosotros, algo se mueve, el aire se mueve»²³, afirma el cineasta.

LENTO: ¿Y después?

VENTURA: Coge un bolígrafo.

LENTO: No hay bolígrafos en la barraca.

VENTURA: ¿No hay bolígrafos en la barraca? Qué triste.

[23] Pere Costa i Batllori, Cyril Neyrat y Andy Rector (eds.), *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de Plata* (Barcelona, Intermedio, 2008), p. 83 [incluido en el cofre DVD dedicado a Pedro Costa].

La necesidad de la escritura epistolar es negada de manera inmediata tras su formulación, ya que las condiciones de pobreza hacen que sus protagonistas no tengan con qué escribirla, lo que revela la vivencia cotidiana de los des-

poseídos. Esta primera enunciación epistolar se muestra mediante un plano general de ambos personajes, en la *penumbra identitaria* definitoria de su atemporalidad.

Secuencia 2

VENTURA: Lento, ¿estás dormido? Escúchame bien: [*Primer segmento de la misiva*]

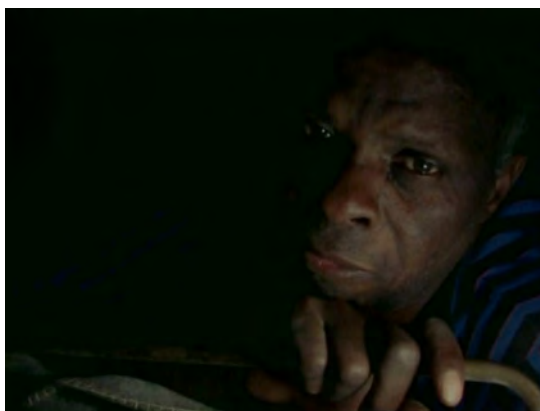
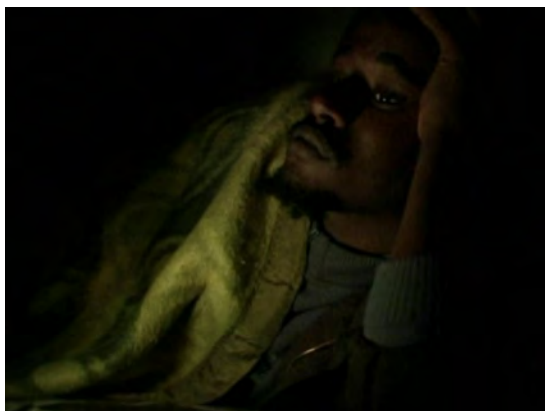
LENTO: Es una carta bonita.

VENTURA: Sí, una carta bonita. Apréndetela de memoria. Buenas noches, Lento.

LENTO: Buenas noches, Ventura.

En esta segunda y consecutiva secuencia entre ambos, Ventura ya enuncia la única solución posible: «Apréndetela de memoria». La realidad de la pobreza impide a los personajes dejar un testimonio, una huella tangible de sus vivencias. Su negación se convierte en el primer significado de la misiva irrealizable. Además, esta imposibilidad revela igualmente el encierro e incomunicación a la que están sometidos los personajes, lejos de sus seres queridos y sin posibilidad de comunicarse con ellos. La carta irrealizable en papel debe ser retenida en la memoria como único espacio de preservación de la identidad y de la Historia de los personajes, de los caboverdianos emigrados a Portugal, a Lisboa, a Fontainhas.

De esta forma, el acto de escritura y, más tarde, de lectura se convierte aquí en una *enunciación-recitado* que sustituye a la escritura y en una *recepción-escucha* por parte de un receptor que no es el destinatario de la misiva, sino su emisor primigenio. Se define esta dialéctica mediante un plano/contraplano de los personajes: primero, del distraído Lento y, después, del perseverante Ventura, para concluir la secuencia con el plano general de ambos.



Juventud en marcha.

Secuencia 3

De nuevo en la cama, en la misma situación de la secuencia anterior, mostrada ahora en plano medio, Ventura recita por tercera vez el primer segmento de la misiva, de espaldas a la mirada de Lento.

Secuencia 4

El *décalage* temporal inherente a la correspondencia epistolar, revocado en su lectura, se corresponde en este caso con la continuidad que impone la voz de Ventura por encima del salto temporal entre la secuencia anterior y esta, donde completa el recitado del primer segmento epistolar e inicia la enunciación del segundo mediante algunas frases desordenadas y repetidas. Así, es la palabra y la realización de la memoria la única acción que puede resistir el paso del tiempo y sus acontecimientos, transformando el dispositivo emisor/receptor epistolar en un *permanente ensayo* del recitado/escucha por parte del *doble emisor* que representan Ventura y Lento. La misiva se repite una y otra vez, siempre desde el principio, sin descanso, en analogía con la estructura de reiteración que encontramos en las posiciones de cámara y los encuadres con los que se nos muestra a los personajes y su espacio. En esta ocasión, la enunciación epistolar se produce fuera de campo, en un cuadro vacío en el que entran y del que salen los dos personajes y que se mantiene después de que ambos abandonen la chabola, registrando cómo la voz de Ventura y su recitado se van extinguiendo y mostrando así la frágil huella sonora de la memoria que se pretende conservar.



Juventud en marcha.

Secuencia 5

VENTURA: ¿Echamos una partida?

LENTO: Hay que hacer la comida.

VENTURA: Ven a jugar.

LENTO: Voy a freír huevos, ¿quieres?

VENTURA: Siéntate y juega.

VENTURA: Métete esto en la cabeza. [*Inicio de la misiva*]

LENTO: Necesitas descansar.

VENTURA: [*Primer segmento de la misiva*]

LENTO: Necesitas descansar.

VENTURA: [*Segundo segmento de la misiva*]

LENTO: Eres duro. Siempre me ganas. Menos mal que llevabas el casco.

VENTURA: ¿Por qué?

LENTO: No te has hecho daño en la cabeza. [...] Un bolígrafo verde y otro negro.

VENTURA: Tengo hambre, ¿tú no?



Juventud en marcha.

La venda en la cabeza tras un accidente de trabajo se convierte en nuevo símbolo de la herida identitaria del personaje: del dolor de la ausencia y la espera, del miedo al silencio. Ventura insiste en la misiva, acto de resistencia ante el olvido. Lento parece abandonarla, pero consigue un bolígrafo verde y otro negro que le ofrece a su compañero. Es entonces Ventura quien se aleja. Lento, solo, garabatea la mesa con uno de ellos. Ventura vuelve a la habitación, en un plano general, contracampo del anterior, donde se producirá la revelación. Pone en marcha un tocadiscos y se escucha la canción *Labanta Braço*: «El camino hacia la felicidad está trazado»; música de Cabo Verde, de la Historia de su Independencia y su Libertad:

Labanta Braço es una canción popular pro-independencia de la más famosa y popular banda de rock de Cabo Verde, *Os Tubarões*. [...] La canción rayada acerca de la libertad funciona como instancia de un vértigo, su repetición arrastra a los espectadores por una espiral espacio-temporal, creando una sensación dramática de mareo y confusión (exacerbada por el hecho de ser en criollo y no estar subtitulada). Seguir el disco que gira sin parar puede llevar a los espectadores a otro mundo, pero con el tiempo, ha de llevarlos a otro lado, a algo como la libertad²⁴.

La música se convierte, así, en elemento capaz de revivir al ausente cuando este parece desintegrarse, inundando el espacio y el tiempo de los dos personajes. Lento continúa el garabateo, Ventura escucha la música con la cabeza inclinada. El cine es entonces capaz de esculpir en el tiempo, de «despertar recuerdos de la verdad»²⁵. Ventura le coge la mano a Lento para detenerla. Se tocan, por primera vez. Y es precisamente la inmediatez del contacto físico la que nos revela en la imagen cinematográfica el diálogo atemporal de una consciencia con su pasado: el cuerpo encorvado de Ventura, la mirada parpadeante que le dirige Lento, la extinción de la música que deja ausentes sus manos entrelazadas. La escritura epistolar se revela, entonces, como lucha

[24] Mark Peranson, «Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Pedro Costa, realizador pós punk», p. 297.

[25] Andrei Tarkovski, *Esculpir en el tiempo* (Madrid, Rialp, 1984), p. 136.

por la conservación de la memoria colectiva de los caboverdianos en Fontainhas, huella imprescindible para soportar la ausencia y evitar la pérdida identitaria. La carta de amor a Arcángela es representación de la memoria, de la oposición al olvido no de un amor en una historia, sino de la memoria colectiva en la Historia.

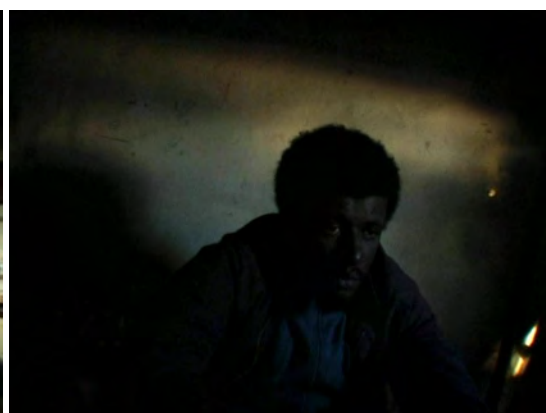
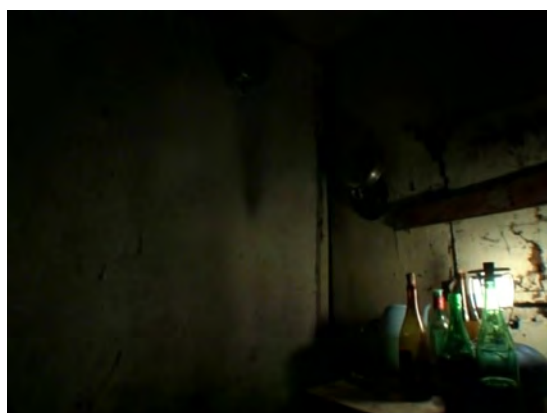
Secuencia 6

Por primera vez escuchamos la voz de Ventura recitando el texto completo de la misiva y, sin embargo, como ocurriera en la secuencia 4, no aparecerá en imagen más que un instante, convertido en sombra que entra y sale de cuadro. Primero, se nos muestra a Lento, quizá escuchando, tal vez ignorando la voz de Ventura mientras este último camina de un lado a otro. El siguiente plano nos muestra un cuadro vacío en el que Ventura entra y sale al comienzo para permanecer ausente de la imagen durante su recitado epistolar. De este modo, el mensaje llega a nosotros desde el fuera de campo, voz epistolar desprovista de presencia física, solo acompañada por el sonido de los pasos perdidos de Ventura por la habitación, con la cadencia del andar de toda una vida. El intento parece fracasado, nadie recoge su mensaje, voz extraviada de los ausentes.

Secuencia 7

VENTURA: Lento, ¿eres tú? ... Lento, ven a estudiar...
[Primer segmento de la misiva]

La distancia entre Lento y Ventura aumenta. Ventura y su memoria permanecen en casa, a la espera de Lento, en la responsabilidad del recuerdo: hay que defender la memoria en todas las circunstancias: exilios, revoluciones, persecuciones. De nuevo, un plano general casi en la oscuridad dibuja las siluetas de los personajes.



Juventud en marcha.

Secuencia 8

La puerta abierta de la chabola nos anuncia la ausencia de Lento y Ventura. Por primera vez los encontramos en el exterior, en un parque, sentados en un banco. Por primera vez su voz enmudece: ni diálogo ni recitado, solo silencio. Fuera de su refugio físico, y también identitario, los personajes pierden la voz, son anulados, solo permanecen, sin capacidad para continuar con su misión de resistencia. En contacto con la sociedad que los margina e ignora, parece que la lucha ya no es posible.

Secuencia 9

La cámara se sitúa ahora en el exterior de la chabola para aportar una perspectiva nueva de los protagonistas en lo que va a ser el momento definitivo de la historia que representan. La imagen muestra así los materiales con los que sus habitantes han construido su morada, paredes que protegen y aíslan a la vez. Ventura y Lento se hallan junto a la ventana por la que los contemplamos.

LENTO: Necesitaremos gas, tabaco y cerillas... Si las cosas empeoran, tendremos que aguantar aquí solos. Ahora que habíamos conseguido mejorar nuestra situación, estalla este golpe de estado. Muchos soldados con hambre de lucha, tanques, pidiendo identificaciones. Viene hacia nuestra casa. No salgas a la calle por nada.

VENTURA: He ido a confesarme. El cura me ha preguntado si he comido carne humana. Ven a aprenderte la carta, Lento.

LENTO: Ayer, de madrugada, vinieron en un *jeep*. Se llevaron al compadre Yaya a la sierra de Sintra. Le pegaron y lo ataron a un pino. Ha sido el primero, pero no será el último.

VENTURA: Ven a estudiar, por favor.

LENTO: Ya no vale la pena. La carta nunca llegará a Cabo Verde.

VENTURA: *Estar juntos de nuevo hará que nuestra vida sea más bonita.*

LENTO: Ya no hay correo, Ventura. No hay barcos, ni aviones, ni nada. Están todos en huelga.

La supervivencia amenazada provoca el completo aislamiento al tapiar la última ventana, protegiendo así un espacio y una memoria de los que ya no se saben si guardianes o prisioneros: «Veía la carta, veía la prisión, y era como si Ventura fuese al mismo tiempo el guardián y el prisionero»²⁶, matiza Costa. La memoria parece derrotada y Ventura toca la venda de su cabeza, la herida identitaria. Se halla doblemente preso: físicamente, en un hogar que se convierte en prisión, y moralmente, al insistir en una labor también doblemente fallida. Lento no se aprende la misiva y esta jamás llegará a Cabo Verde. La imagen de Ventura que propone Pedro Costa es elocuente: guardián y prisionero de la carta por escribir y de la memoria a conservar, prisionero de la imposibilidad de su realización: ni en escritura epistolar ni en su perpetuación en la memoria de Lento. La secuencia concluye de nuevo con un cuadro vacío en el que la penumbra se convierte en total oscuridad al tapiar la ventana. Solo se escucha el sonido rítmico del martillo sobre ella.

[26] Emmanuel Burdeau y Thierry Lounas, «Entretien avec Pedro Costa», p. 75 (La traducción es nuestra).



Juventud en marcha.

Secuencia 10

Ventura recita por segunda vez la carta completa ahora en una poderosa presencia, la de un primer plano en un contrapicado que, si en los planos generales daba gravedad a los cuerpos y sus movimientos, aborda ahora el rostro cercano del personaje desde el sincero interés y respeto que permite leerle más allá de sus palabras. Al concluir, Lento afirma: «Qué carta más fea, Ventura», rebelándose de nuevo contra la tarea epistolar impuesta. Si en anteriores ocasiones escuchaba la carta en silencio, ahora arremete contra ella. Ventura parece derrotado en su intento por dialogar con el pasado, no logra hacerle entender la importancia de su acto de resistencia. El plano/contraplano utilizado en la secuencia 2 invierte ahora su orden enfatizando la perseverancia de Ventura ante la negación de Lento.

Secuencia 11

Lento renuncia a la escritura epistolar, no sabe escribir y tampoco puede memorizar la carta. *Lo por venir* de Ventura no puede ayudarle en el acto íntimo de resistencia, no puede escribir —vivir, recordar, resistir— por él. Su voluntad debe ceder ante la realidad desesperanzada que se impone. Por primera vez en su diálogo con Lento, de nuevo en plano general, Ventura no recita la carta:

LENTO: ¿Tienes dolores, Ventura? Déjame pasar, déjame pasar, Ventura. ¿Es la rata otra vez?

VENTURA: El suelo de la barraca tiembla.

LENTO: Necesitamos ladrillos y cemento. ¿Has comido algo? Esta noche dormiremos a gusto y calentitos. ¿Estás descalzo?

VENTURA: ¿Ya no quieres la carta?

LENTO: No me la puedo aprender. Yo no sé escribir y tú no quieres. Voy a conseguir electricidad.

VENTURA: ¿Electricidad?

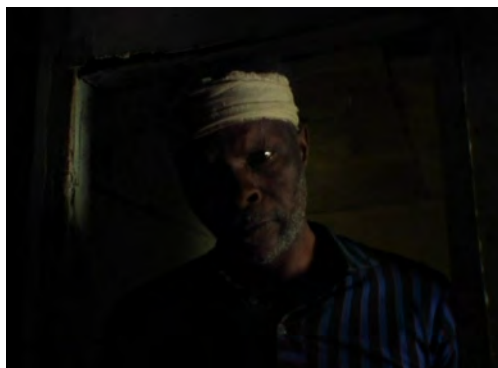
Lento cae del poste eléctrico y Ventura deja caer la venda a sus pies descalzos, en silencio, en el único plano detalle de esta atemporalidad, convertido en imagen de la derrota.

Secuencia 12

Sin embargo, la derrota no es el punto final. Un mínimo gesto renueva la lucha en una tarea que renace de sus cenizas. La atemporalidad de la chabola del *bairro* se desvanece con la muerte del Lento, y ambos personajes se reencuentran en el espacio de los apartamentos de Casal da Boba, ahora convertido en escenario apocalíptico tras un incendio. En un extenso y conmovedor diálogo final, es ahora el pasado —Lento— quien recorre la vivencia del presente —un Ventura ya sin venda— y subraya sus logros: la residencia legal en Portugal y el trabajo constante. El precio a pagar: la soledad. Las mismas manos entrelazadas de Ventura y Lento, que revelaron la necesidad vital que se escondía tras la escritura de la carta, se convierten ahora en símbolo tangible de su realización en este espacio de las ruinas. Por primera vez, Lento hace suyas las palabras de la misiva recitando un fragmento, para responder así, finalmente, al mensaje de su compañero. El recitado se produce una vez más fuera de campo mientras contemplamos a Ventura y su mano dada al emisor epistolar.

Al fin, Lento toma el relevo, la responsabilidad de la resistencia de los suyos. Recuerda en la memoria de los expulsados; primero, de Cabo Verde, más tarde, de Fontainhas, quizá también de las nuevas casas de Casal da Boba. El acto epistolar, acto político de resistencia, es también, como indicaba Rancière, acto artístico del compartir, materia epistolar compartida por Desnos y Ventura a través de Costa y misiva finalmente realizada al ser compartida por Ventura y Lento:

Esta carta, creada por una sola persona, Ventura no tiene a quien enviársela, pero es en sí misma su materialización artística, la que querría hacer compartir a Lento, porque es la ma-



Juventud en marcha.



Juventud en marcha.

terialización de un arte del compartir, de un arte que no se separa de la vida, de la experiencia de los desplazados, de sus medios para colmar la ausencia y acercarse al ser amado²⁷.

Secuencia 13

Único movimiento de cámara de la narración, la secuencia final entre ambos personajes nos muestra, mediante una panorámica, el lecho de un río por el que veremos aparecer una barca en la que se encuentran Ventura y Lento y que se pierde en el curso del río.

Pedro Costa expresó su deseo de atrapar las cosas antes de que desaparecieran, participar en su memoria como solo puede hacerse: en una experiencia del tiempo y de su escritura. La carta que Ventura quiere enviar a Arcângela; la carta que quiere que Lento memorice; la carta cinematográfica que Pedro Costa escribe, junto a los habitantes de Fontainhas, para el espectador; aquellas cartas que el cineasta llevó de Cabo Verde a Fontainhas y que fueron el comienzo de toda esta magnífica experiencia cinematográfica... todas ellas se convierten en actos de resistencia compartidos para resistir en la memoria:

[...] también la carta sigue un proceso semejante al de la edificación de una casa [...]. Todo esto guarda una estrecha relación con el personaje de Ventura: a lo largo del filme, me fui dando cuenta de que es un hombre que se ha construido a sí mismo, un hombre colosal, porque de alguna manera soporta la estructura de las relaciones humanas en el barrio²⁸.

[27] Jacques Rancière, «Política de Pedro Costa», p. 59. / «Politique de Pedro Costa», p. 146.

[28] Carles Marques, Eva Muñoz, Daniel V. Villamediana y Manuel Yáñez, «Entrevista con Pedro Costa».

La misiva se ha ido construyendo mediante sus sucesivas enunciaciones –diez en total–, que han alternado la repetición epistolar con el silencio, la reafirmación con la negación, la perseverancia con la renuncia; conceptos que le otorgan a la misiva la fragilidad que la define y que se generan, igualmente, a través de los diferentes procedimientos de su puesta en escena. Si el

recitado en plano general o medio de ambos personajes (secuencias 1, 3, 5, 7, 9) evidencia la necesidad del esfuerzo común para lograr *resistir*, el plano/contraplano del recitado/escucha (secuencias 2, 10) expone la dialéctica entre la imprescindible perseverancia de Ventura y la comprensible renuncia de Lento, convertida en desinterés, negación e incluso desprecio. Finalmente, el recitado de la carta fuera de campo, sobre un encuadre vacío (secuencias 4, 6, 12), logra materializar la volatilidad de este acto epistolar de resistencia. La alternancia de estos tres procedimientos describe a su vez el recorrido desigual de semejante gesta, donde los momentos de absoluta determinación y los de total desesperanza se suceden como resultado de la lucha identitaria de los personajes.

7. Conclusiones

El concepto de *misiva negada* que hemos desarrollado a lo largo del análisis convierte el hecho epistolar en un fracaso de su misión primigenia, la de la comunicación entre emisor y receptor. Así, frente a la imposibilidad de dar a conocer la realidad de las vivencias propias al otro ausente y a la comunidad de la que forma parte, la carta se transforma entonces en palabra viva, en recitado a memorizar, en acto de resistencia de los desposeídos. La experiencia íntima se transforma en crónica solitaria e ignorada de la realidad social de todo un colectivo, en este caso, el de los inmigrantes caboverdianos en un barrio marginal de Lisboa. El acto personal del recitado de la misiva por parte de Ventura se convierte en metáfora esencial de la marginación y exclusión de toda su comunidad. No se trata de una reivindicación pública, sino de la acción más íntima de resistencia: la que se enfrenta a los fantasmas propios para recordar y, por lo tanto, vivenciar y perpetuar la experiencia personal como huella de lo social. El hecho epistolar surge, además, de la reescritura ficcional de una carta real para generar un palimpsesto epistolar que revela el vínculo entre los acontecimientos históricos a los que pertenecen ambas misivas, visibilizando así una realidad presente silenciada.

A su vez, este acto de resistencia epistolar que plantea la narración supone una total identificación con el acto de resistencia cinematográfica del cineasta que la crea; un cine en los márgenes, poco visible, independiente y alejado de las estructuras de producción habituales de la industria, que desea perpetuar una experiencia filmica fruto de la mirada personal de un autor. La misiva negada de Ventura es también la carta realizada de Pedro Costa dirigida al espectador. La reivindicación social y política es también reivindicación artística de las esencias del cine contemporáneo. De este modo, *Juventud en marcha* puede analizarse como recuperación de las teorías de Gilles Deleuze sobre la imagen-tiempo de la modernidad cinematográfica actualizándolas a través de una muy concreta hibridación documental-ficción. Las palabras de Deleuze sobre la *indiscernibilidad* de

lo imaginario y lo real en el *nouveau roman*, que se trasladará inmediatamente a la modernidad cinematográfica, describen a la perfección la obra de Costa:

La descripción neorrealista del *nouveau roman* es muy diferente: como ella «reemplaza» a su propio objeto, por una parte borra o «destruye» su realidad, que pasa a lo imaginario, pero por la otra hace surgir de esa realidad toda la realidad que lo imaginario o lo mental «crean» mediante la palabra y la visión. Lo imaginario y lo real se hacen indiscernibles²⁹.

Lo imaginario y lo real se confunden en *Juventud en marcha* gracias a la estilización y abstracción generada por el cineasta a partir de los materiales documentales del barrio de Fontainhas. Una abstracción de donde surge la atemporalidad de Ventura y Lento y que, como afirma Deleuze acerca de Robbe-Grillet, se inscribe en lo mental, donde pueden producirse «infinitesimales inyecciones de atemporalidad»³⁰. Es en ese espacio atemporal donde se materializa el encuentro entre Ventura y Lento y su particular acto de resistencia; una imagen-tiempo contemporánea que se nutre de lo documental para construir un espacio mental y atemporal donde desarrollar su discurso, caracterizado igualmente por la búsqueda de una *imagen esencial* propia de este cine contemporáneo, donde la técnica digital se pone al servicio de la creación de una estética nueva que supera la reproducción realista mediante su abstracción.

Finalmente, desde esta perspectiva de análisis que estudia el cine contemporáneo como recuperación y evolución de la modernidad cinematográfica, es preciso evidenciar el vínculo de la obra con las experiencias francesas, literarias y teatrales de los autores del *nouveau roman* y *nouveau théâtre* y sus precursores, ya expuesto con la cita de Deleuze. Encontramos en *Juventud en marcha* la misma *recreación mental* y *ausencia de narrativa* de Alain Robbe-Grillet o la imposibilidad de la *acción eficaz* de Samuel Beckett. Ventura y Lento podrían interpretarse como unos contemporáneos Estragon y Vladimir de *Esperando a Godot* (*En attendant Godot*, Samuel Beckett, 1952), al igual que resultan evidentes las conexiones entre el protagonista de *La última cinta de Krapp* (*La dernière bande*, Samuel Beckett, 1959), que intenta reconstruir sus recuerdos y hacerlos útiles, y el Ventura que no consigue perpetuar su memoria. La empresa una y otra vez recomenzada de Ventura es también la de *El mito de Sísifo* (*Le mythe de Sisyphe*, 1942) de Albert Camus, donde no parece haber posibilidad de un cambio que no sea el de la destrucción/desaparición. El dispositivo epistolar que sirvió a Chris Marker (*Lettre de Sibérie*, 1957; *Sans soleil*, 1983) o Jean-Luc Godard (*Lettre à Jane*, 1972; *Carta a Freddy Buache* [*Lettre à Freddy Buache*], 1982) para crear y desarrollar el film-ensayo y que permitió a Marguerite Duras (*Aurélia Steiner*, 1979) trasladar el *film carta* al espacio de la ficción, haciendo de todas estas obras experiencias clave de la modernidad cinematográfica, posibilita a Pedro Costa la revelación de una *imagen esencial epistolar*: la de un acto de resistencia política y artística que convierte la misiva negada en palabra y memoria compartida y hace de *Juventud en marcha* una experiencia igualmente clave para el cine contemporáneo.

[29] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo* (Barcelona, Paidós, 1986), p. 19.

[30] Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo*, p. 20.

BIBLIOGRAFÍA

- BURDEAU, Emmanuel y LOUNAS, Thierry, «Entretienavec Pedro Costa» (*Cahiers du Cinéma*, n.º 619, enero de 2007), pp. 74-78.
- COSTA I BATLLORI, Pere, NEYRAT, Cyril y RECTOR, Andy (eds.), *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata* (Barcelona, Intermedio, 2008) [incluido en el cofre DVD dedicado a Pedro Costa].
- DE LUCAS, Gonzalo, «Los años Vanda» (*Cahiers du Cinéma – España*, Especial n.º 6 [dedicado a *Pedro Costa, Cabo Verde, Fontainhas, Portugal*], mayo de 2009), pp. 16-19.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo* (Barcelona, Paidós, 1986).
- DESNOS, Robert, *Destinée arbitraire* (París, Gallimard coll. Poésie, 1975).
- EGUCHI, Kenichi, «Pedro Costa. The Trembling Moment» (*Outside in Tokyo*, 2008). Disponible en: <<http://www.outsideintokyo.jp/e/interview/pedrocosta/>> (28 / 03 / 16).
- MARTIN, Adrian, «Pedro Costa: la vida interior de una película», en *¿Qué es el cine moderno?* (Santiago de Chile, Uqbar editores, 2008), pp. 199-206 (reedición en portugués: «A vida interior de um filme», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* [Lisboa, Orfeu Negro, 2009], pp. 91-98).
- MARQUES, Carles, MUÑOZ, Eva, VILLAMEDIANA, Daniel V. y YÁÑEZ, Manuel, «Entrevista con Pedro Costa» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/la-mejor-entrevista-de-letras-de-cine.html>> (28 / 03 / 16).
- MATOS CABO, Ricardo (coord.), *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009).
- PERANSON, Mark, «Ouvindo os filmes de Pedro Costa ou Perdro Costa, realizador pós punk», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 289-300.
- QUINTANA, Àngel, *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (Barcelona, Acantilado, 2011).
- , «El cine de Pedro Costa. Siluetas que recitan» (*Letras de Cine*, 2008). Disponible en: <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/el-cine-de-pedro-costa.html>> (28 / 03 / 16).
- RANCIÈRE, Jacques, «La lettre de Ventura» (*Trafic*, n.º 61, marzo de 2007), pp. 5-9.
- , «Política de Pedro Costa», en *Cem mil cigarros. Os filmes de Pedro Costa* (Lisboa, Orfeu Negro, 2009), pp. 53-63 (reedición en francés: «Politique de Pedro Costa», en *Les écarts du cinéma* [París, La Fabrique éditions, 2011], pp. 137-153).
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo* (Madrid, Rialp, 1984).