

CANCIÓN DE PEDRO COSTA

22.10.2022 – 23.04.2023

Canción de Pedro Costa es la primera exposición que adopta una perspectiva tan concreta sobre la obra del cineasta: el rostro, la voz y la canción como señales de lo más particular de cada persona, pero también respuesta a la presión conjugada de la Historia y la historia personal. Cinco obras de las diez que se presentan han sido realizadas ex profeso por Pedro Costa para esta exposición.

Pedro Costa (Lisboa, 1959) es uno de los cineastas más apreciados por los nuevos públicos de cine y por la crítica internacional, sobre todo desde la realización de *En el cuarto de Vanda* (2000). Su último largometraje, *Vitalina Varela* (2019), recibió el Leopardo de Oro al mejor filme en el Festival de Locarno.

Su posicionamiento cinematográfico se afianza tanto en los temas que plantea como en los modos de producir las imágenes, incluyendo en esto último los aspectos técnicos y estéticos, haciendo hincapié en la dimensión del trabajo (economía, estructura de la producción, tiempos de rodaje y edición, modos de relación, etcétera).

Basándose en una concepción del trabajo diferente, Costa le dio la espalda a la industria del cine a partir de su película *En el cuarto de Vanda*, y ha mantenido desde entonces una libertad e independencia ejemplares, y ello sin renunciar a vincular su trabajo con los ejes principales de la historia del cine.

La coherencia de su obra permite comprenderla como un todo en movimiento, organizado mediante algunas líneas que convergen o se cruzan de varios modos. Los personajes de sus películas (habría que hablar sobre todo de personas) han sido siempre seres desubicados, desplazados, lumpen, drogadictos, migrantes... con los cuales este cine se identifica y compromete de un modo peculiar. A esta toma de partido se suma una opción estética cada vez más sobria y depurada, que desarrolla procedimientos visuales y sonoros para favorecer que la atención se ponga sobre los cuerpos, los objetos y las palabras, al mismo tiempo que se desarrolla un lenguaje cinematográfico escueto, sofisticado y diáfano.

Conviene observar un proceso de radicalización de lo hegemónico a lo subalterno por dos vías: profesional y racial. *La sangre* (1990), primer largometraje de Costa, contaba con actores blancos y profesionales (exceptuando a los niños). En el siguiente, *Casa de lava* (1994), hacen su debut Cabo Verde, el colonialismo y los cuerpos negros, mientras aumenta el número de actores aficionados y decrece el de profesionales. A partir de aquí, de manera progresiva, desaparecerán los actores profesionales y blancos para ser sustituidos por actores negros aficionados. Sin embargo, la práctica del cine ha transformado a tales aficionados en intérpretes consumados, y este uno de los mayores logros del realizador. Vanda Duarte, Ventura o Vitalina

Varela son quizá los actores más destacados, pero hay muchos más que ejecutan sus papeles de manera impecable. *Vitalina Varela* representa un vértice de la evolución que comentamos, pues solo da visibilidad a personas negras. Y no es un dato baladí que Vitalina Varela recibiera en Locarno el premio a la mejor actriz en 2019.

Es como si Pedro Costa, en tanto que autor, hubiera desertado de su doble identidad: nacional (portugués de raza blanca) y profesional (director de cine insertado en la industria). La opción por los personajes caboverdianos supone un rechazo de la posición metropolitana dentro de la estructura colonial que define el pasado inmediato de Portugal, además de constatar la negativa de Costa a olvidar dicho pasado y sus consecuencias actuales. La exultante presencia de los cuerpos negros, coincidiendo con la creciente oscuridad de las películas (oscuridad, eso sí, polisémica), es todo un manifiesto estético, racial y político. En tal sentido, cobra importancia no solo la presencia exclusiva de actores negros en *Vitalina Varela*, sino la progresiva asunción del criollo caboverdiano en los filmes, en detrimento de la lengua materna portuguesa. Este aspecto puede apreciarse muy bien en varias obras de la exposición *Canción de Pedro Costa*.

También se advierte ahí un proceso de aculturación extraordinario, porque procede en dirección inversa a la habitual: algunos objetos de la alta cultura occidental son mestizados por la cultura minorada caboverdiana. Una larga secuencia de *Juventud en marcha* (2006) da cuenta de una visita de Ventura a la exposición de la colección de la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa. Y, en esa importante representación, Ventura asienta sus reales sobre un soberbio canapé francés del XVIII, en una especie de apropiación simbólica del patrimonio portugués y europeo; él, hombre negro que procede de una isla marcada por el comercio esclavista que fue colonia portuguesa hasta 1975, poco después de la Revolución de los Claveles, se toma la libertad de descansar sobre un objeto lujoso exponente de la aristocracia occidental.

Tengamos presente que la manera de practicar el cine de Pedro Costa supone la continuidad de los mismos actores en películas sucesivas, actores cuya experiencia de vida e intenciones son determinantes para la definición de sus papeles, y que lo mismo habría que decir de determinados espacios a los

que acude una y otra vez (Cabo Verde, los barrios lisboetas de Fontainhas, 6 de Maio y Cova da Moura, los cementerios, la arquitectura, especialmente de las chabolas o viviendas autoconstruidas, la ruina, etcétera) o de ciertos argumentos de la mirada y la escucha (fijeza de la imagen, clave de iluminación baja, la noche, el tiempo largo, el silencio, y una atmósfera sonora muy rica, cuyo contenido proviene en parte del *off*, etcétera). A todos esos elementos se suman frases, objetos y temas que pasan de una película a otra creando un sistema de referencias internas muy dotado, que trabaja en favor de un lenguaje propio. Por la abundancia de tales congruencias, hablamos de cine poético.

Lo poético se entiende como rasgo estructural, en la medida en que el relato no avanza ya sobre la trama tradicional de causa y efecto, o no de modo preferente. Por eso se presentan a menudo ambigüedades, cuando la lógica narrativa se afloja para abordar una mayor complejidad, permitiendo la relación puntual de variaciones argumentales: la textura del relato cobra densidad al tentarnos con interpretaciones paralelas, igual que las palabras en el poema quedan connotadas por más de un significado sin que las posibles divergencias entre estos colapsen entre sí. Es un cine poético sometido a leyes propias que se consolida apurando los detalles, los ecos internos y la resonancia entre filmes, buscando la exactitud, aquello que aportan los umbrales de la significación, y no la borrosidad. El juego exige, por parte del espectador, una actitud abierta (paradigmática) a la hora de recibir los estímulos que nos ofrece.

La coherencia y organicidad del cine de Pedro Costa se localiza en primer lugar en un conflicto que arrastra desde su misma inauguración. La primera escena de *La sangre* nos hace ver a un padre que se dispone a abandonar a sus hijos. Vicente, el mayor, le pregunta qué debe decirle a Nino, el hermano pequeño, y el padre responde lacónicamente: «—Que morí». Se puede decir que este quiebro siniestro y mentiroso adoptará matices distintos de filme en filme, ampliando sus accidentes, sus implicaciones de todo tipo, y ello hasta el reciente *Vitalina Varela*.

Niños dejados a la orilla del mar mientras su madre se aleja nadando, tirados a la basura o asesinados por la madre, vendidos por el padre a una prostituta, etcétera, aparecerán aquí y allá como modalidades de la misma causa. Es inevitable pensar

que los cuerpos llenos de hematomas de los jóvenes drogadictos que protagonizan *En el cuarto de Vanda* son una encarnación de dicho trauma. Todos han sido abandonados por la suerte, la familia, el Estado o ellos mismos. Y la devastación de ese maltrato, en su versión más política, se cebará sobre los cuerpos de los migrantes caboverdianos. El padre Estado colonial ha causado una enfermedad que Ventura y otros compañeros inmigrantes saben diagnosticar con exactitud mientras permanecen ingresados en el frenopático de *Caballo Dinero* (2014). «-Yo sé cuál es mi enfermedad», responderá Ventura a una pregunta del psiquiatra, y añadirá, para explicar su etiología: «-Es la mancha de humedad en la pared de nuestras casas». Marginación y enfermedad.

Siguiendo con lo anterior, en varios momentos de la filmografía de Pedro Costa (*En el cuarto de Vanda*, *Juventud en marcha*, *Caballo Dinero*) se alude a un célebre pasaje de la novela de Georges Bernanos *Diario de un cura rural*, de la cual se deriva la película homónima de Robert Bresson (1936, la novela; 1951, el filme). Allí, el abad de Torcy no achaca el alcoholismo del joven cura protagonista a su responsabilidad individual, sino que lo comprende social e históricamente: «-Y no vayas a creer que te tomo por un borracho. (...) Pronto o tarde hubieras sentido una sed que, después de todo, no es tuya y que dura desde hace siglos. Una sed de pobres gentes. ¡Se trata de una sólida herencia!».¹ Dicho legado patrimonial es la traducción en lo colectivo del «-Que morí» dictado por aquel padre sin nombre en el inicio de *La sangre*.

Entre las variaciones que experimenta el conflicto fundador, las hay que aumentan la gravedad del suceso, como en *Huesos* (1997), donde el vínculo soporta una tensión atroz y acaba dando como resultado la venta de un bebé perpetrada por su joven padre. Por otro lado, se encuentran respuestas tan extraordinarias e imaginativas como el personaje de Ventura en *Juventud en marcha*. Ventura se opone de la manera más estructural posible a la figura del padre que abandona voluntariamente, y bajo el signo de la muerte, a sus hijos. A lo largo de todo el filme manifiesta ansiedad por acopiar una prole numerosa, en un impulso amplio y expansivo, casi delirante. Cuando va a ser realojado, reclama más habitaciones para sus hijos; un funcionario del Ayuntamiento le pregunta: «-¿Cuántos hijos tiene?».

y Ventura responde: «-Aún no lo sé». A menudo, no quedará claro si alguien es o no hijo suyo, a veces parecerá que sí y otras veces que no, pues aquí interviene esa típica inestabilidad de la narrativa costiana recién descrita.

El asunto, por tanto, no consiste en tener, obtener o producir hijos, biológicos o no, incluso imaginarios, sino en construir obcecadamente la ficción, mucho más indócil y esquiva, de un padre. Figura acogedora para todos los personajes que circulan por el paisaje de la pobreza y la exclusión, a este Ventura le conviene la definición que daba de sí mismo Bernardo Soares, el heterónimo pessoano autor de la segunda parte del *Libro del desasosiego*: «alguien abstractamente maternal»². Podemos llamarle también «varón matriarcal»³, que es como se nombraba al cura don Manuel Bueno en la novela de Unamuno *San Manuel Bueno, mártir*. Por estas razones, la figura de Ventura es compensadora del drama principalmente masculino que actúa de motor de la narrativa de Pedro Costa (la posición de Nino recaerá sucesivamente en una cadena de varones y, de manera bien diferente, en las mujeres).

Tema crucial es la diferencia entre mujeres y hombres. La diferencia se observa en toda la obra cinematográfica, es descrita por medios materiales y formales, siendo su manifestación más obvia la separación de los espacios de unos y otras. Lo veremos con claridad en películas como *En el cuarto de Vanda*, pero también en la exposición *Canción de Pedro Costa*. Ellas se muestran mucho más resolutivas y, desde el punto de vista de la representación, encajan menos en el papel de niña abandonada, por más que sus condiciones sean las mismas o peores que las de los hombres. Encajan menos porque aceptan menos.

Las historias del cine, la pintura, la poesía o la música están presentes en estas películas, a menudo mezcladas con referencias particulares y colectivas que tienen que ver con las personas que acompañan al realizador. Es necesario destacar, al menos, otro caso tras el ya señalado de Bernanos y Bresson. Muy al comienzo, en *Casa de lava* (segundo largometraje), aparece una carta entre los papeles de la señora Edite, esposa de un preso político portugués que murió encerrado en el penal caboverdiano de Tarrafal descrito a menudo como campo de concentración. La carta está escrita en criollo y va a transitar por la película con varios semblantes, ya que en otro momento se dirá

que pertenece a Leão, el joven isleño que, tras un accidente de trabajo en Lisboa, es devuelto en coma a Cabo Verde desencadenando el relato. La carta está por eso en las dos orillas, la portuguesa y la insular, y concierne por extensión a todos los personajes del universo imaginario de Pedro Costa.

Esta carta se conjuga con la última que el poeta surrealista Robert Desnos envió a su compañera Youki el 15 de julio de 1944 desde el campo de concentración de Flöha. Carta de amor de la que se apropian distintos personajes en películas posteriores a *Casa de lava*, sobre todo Ventura y Lento en *Juventud en marcha*, convirtiéndola en columna vertebral de ese filme, aunque también será evocada en *Vitalina Varela*. La circunstancia amorosa y terrible de Desnos y Youki se funde con otras igualmente dramáticas: la representada por Edite y Vicente (el preso político de Tarrafal) y la que personifican Leão, Ventura y los demás caboverdianos emigrados a Portugal a la fuerza por razones económicas. A todos les vale ese texto profundamente emotivo y cargado del peso negativo de la Historia. El mestizaje de los textos se comprueba en su vertido al criollo, así como en la conversión de, por ejemplo, «una casita en el bosque de Compiègne» en «la casita de lava que siempre soñaste». Y hay pasajes añadidos que resultan fundamentales para el acervo de frases que atraviesa la filmografía de Costa generando incontables ecos, como este final de la misiva: «Duele ver estas cosas terribles que no quiero ver (...). A veces pierdo las fuerzas y pienso que voy a olvidar».

La memoria cobra entonces un valor sobresaliente. Ventura, en *Juventud en marcha*, plantea una pedagogía de la memoria. Lento, quien comparte chabola con él en un suburbio lisboeta, le pide que escriba en su nombre, puesto que es analfabeto, una carta para su mujer residente en Cabo Verde. Ventura la va componiendo mentalmente y se la repite a su compañero, de manera parcial o total, hasta seis veces a lo largo del filme. Sumemos una séptima en boca de Lento y parecerá que somos nosotros, los espectadores, quienes deben aprenderse el texto. El cine trabaja contra la pérdida de la memoria, contra el olvido de los muertos y su dilución en la Historia. Y el trabajo duro funciona, al menos para Lento y Ventura, quienes verán transformadas sus posiciones subjetivas al final de la cinta.

Ocurre algo de enorme trascendencia para la evolución de esta cinematografía: la melopea que Ventura profiere una y otra

vez, en razón de su contenido, pero sobre todo por su mera vocalización, se convierte en la primera de las canciones de Pedro Costa y, tal vez, la más importante. La voz surge con un potencial diferente a lo escuchado hasta entonces, y eso que las voces de Vanda, Zita, Nhurro y otros tantos están cargadas de riqueza expresiva, de tonalidades vernáculas y también particulares, diríamos que arrastradas por el cuerpo concreto de sus hablantes. La voz de Ventura recitando la carta nos sitúa ante la matriz del cine por venir, de lo que ahora mismo se presenta como adelanto en la exposición *Canción de Pedro Costa*.

El texto de la carta erige la figura del hombre negro amante, desplazado de su medio cultural por la necesidad de emigrar, explotado en la metrópoli, más aún que sus compañeros blancos, y que, no obstante, conserva su amor y fidelidad hacia la esposa que quedó en las islas. Es hermoso, emociona su connotación política, por los ecos sucesivos que recoge (Desnos, prisionero de los nazis; el preso de Tarrafal, sojuzgado por la dictadura salazarista), pero no deja de contener cierta idealización de la figura masculina.

Simplificando mucho por causa del espacio disponible para estas notas, llega un momento en el que la diferencia entre hombres y mujeres se expresa con toda claridad y hasta contundencia. Vitalina Varela, tal como cuenta la película de igual título, viaja a Lisboa para acudir al entierro de su marido, quien prácticamente la había abandonado treinta y cinco años atrás, nada más instalarse en Portugal. Cuando Vitalina llega, Joaquim lleva tres días enterrado. La voz de Vitalina se trenza con la de Ventura estremando las calidades del susurro, creando un producto sonoro raro, tenso, pero de enorme efectividad audiovisual (sería difícil escuchar tal entonación en el teatro, sin ir más lejos). Una voz que canta sin necesidad de cantar. Pero en ella comparece la mujer real, una que desmiente la figura ideal femenina que proponía la carta de Ventura. Mujer que arruina también al ídolo masculino creado por las necesidades de un varón migrante sometido a un régimen castrador. Lo logra ajustándole las cuentas a su marido y, por extensión, sumando los valores totales del conflicto que recorre las películas que comentamos. «—Tu muerte no borra todo el mal que has hecho», le dirá Vitalina al espíritu de Joaquim. De manera que, finalmente, descubrimos dos tensiones que atraviesan estos fil-

mes: la que parte de la escena inicial, marcando el abandono sufrido por los varones, lo cual llega hasta *Vitalina Varela* en el personaje del sacerdote Ventura (abandonado por los parroquianos y por su fe); y la que leemos ahora con claridad desde Vitalina hacia atrás, pasando por las numerosas mujeres que plantan cara de manera más concreta y valiente a la situación de injusticia social y familiar en que viven: Edite, Clotilde (quien, al final de *Huesos*, mata al padre inconsciente que había vendido al bebé), Vanda (quien reconoce ante Nhurro haber elegido las drogas, mientras él se acoge al argumento del abad de Torcy), Zita, Bete, Jeanne Balibar o Danièle Hueillet (la cineasta también guerrea con su marido Jean-Marie Straub en el retrato que les dedica Pedro Costa en el filme de 2002 *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*).

La extraordinaria voz de Vitalina resuelve la incógnita de una diferencia; o sea, crea un estado nuevo del conflicto poniendo las imágenes en movimiento por puro efecto de la contrariedad: proferir sus palabras con absoluto roce y desde una oposición radical. Ella plantea el negativo de todo lo anterior, le da cuerpo a la destinataria siempre equívoca de los deseos rezados en una carta, le pone imagen a esa mujer que no la tenía, pero la imagen resulta totalmente contraria a las expectativas que la anunciaban. Sentimos por ello que algo ha concluido en la investigación puesta en marcha desde el conflicto raíz que apareció en *La sangre*, toda vez que su duelo ha sido topicalizado y probado en imágenes con exhaustividad filme tras filme, persiguiendo sus diversas formaciones hasta casi agotarlas, hasta encontrar la antítesis representada por Vitalina. De todo lo cual resulta un poliedro de verdades y fantasías en torno al trauma y sus derivaciones: Historia, imagen, escena, personaje y voz. Vitalina es, por consiguiente, ápice del cine de Pedro Costa y quien da paso al futuro. La cesión del punto de vista masculino, a partir de la contundencia del de Vitalina, es una marca conmovedora, que abunda en la postura desertora del realizador: de su identidad nacional, profesional y de la mirada.

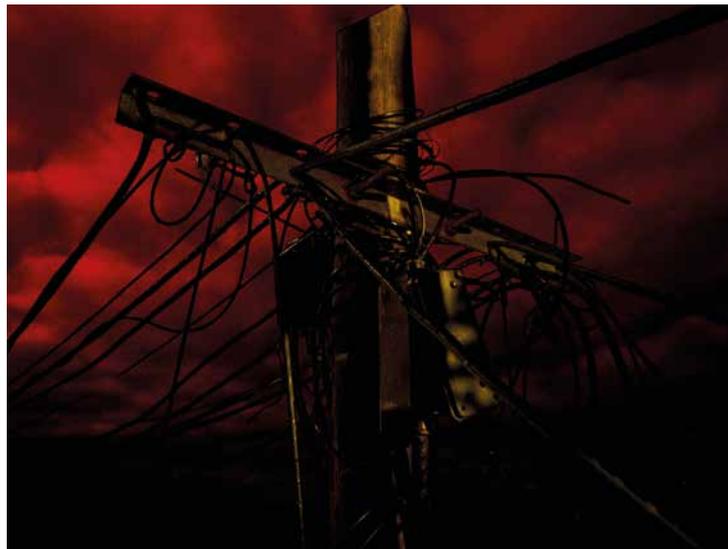
Lo específico de la narrativa filmica costiana, basada en la intensidad de las resonancias más que en la sucesión y sus consecuencias (ello nos permite considerarla como un todo, tal como se dijo más arriba), plantea un estado en el que la querrela de Vitalina no anula las tesis de cada uno de los personajes y es-



Casa de lava – caderno, 1994



Nuestras voces no cantarán más. Adelaide, 2022



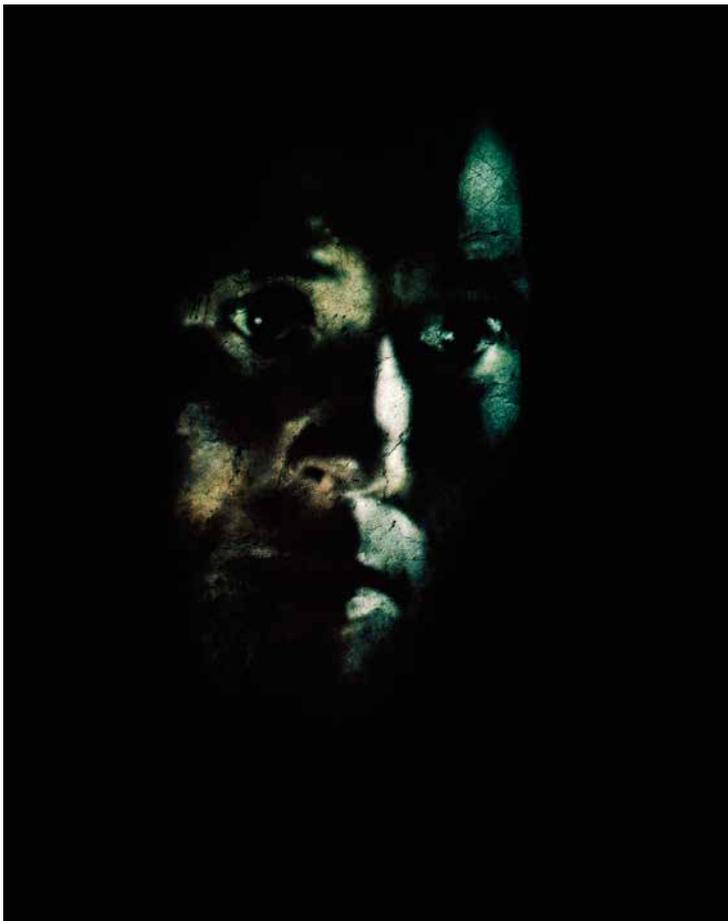
A la pequeña radio, 2022



Nuestras voces no cantarán más. Clotilde, 2022



Ne change rien, 2009



Canto de piedra, 2015

cenificaciones anteriores. De hecho, el último plano de *Vitalina Varela* recupera los temas asociados a la carta de manera positiva: una joven pareja construye con sus propias manos su «casita de lava» en Cabo Verde. Esta recuperación nos hace suponer que todo el aparato ficcional volverá a lanzarse sobre los viejos asuntos. No obstante, hay señales que indican que lo siguiente camina hacia formas alteradas, sublimadas, propias de un segundo grado donde el conflicto solo anida como forma representante de otra forma. Y por aquí entramos en el meollo de la perspectiva curatorial de la exposición *Canción de Pedro Costa*.

Una canción puede considerarse un segundo grado de la enunciación si la ponemos en relación con la comunicación verbal común de los mismos contenidos, por ejemplo, la denuncia de una situación o de un sentimiento. La canción supone una mayor distancia respecto al referente, entre otras cosas por la disciplina musical y por las formas que esta adopte, incluyendo la preparación del intérprete, el ensayo, la repetición y las convenciones musicales. Por esto debemos fijarnos en dos antecedentes significativos: la película *Ne change rien* (2009), centrada en ensayos o actuaciones de la cantante Jeanne Balibar (la famosa actriz francesa muestra aquí su faceta musical), y el espectáculo de música y cine que Pedro Costa puso en pie junto a Os Músicos do Tejo en 2016 con el título *As filhas do Fogo*. Ambos trabajos nos advierten de la importancia que música y canto tienen en este momento, cuando tal vez podrían darse las condiciones para un nuevo ciclo y una nueva actitud, tal como hemos visto siguiendo de modo somero la evolución de las películas.

Aunque su actividad se centra en el cine, Costa ha expuesto piezas relacionadas con sus películas en numerosas ocasiones, a menudo acompañado por otros creadores como el escultor Rui Chafes, el fotógrafo Paulo Nozolino o la cineasta Chantal Ackerman. Ha expuesto, entre otros lugares, en la Fundación Serralves de Oporto (2005 y 2018), en el Museo Hara de Tokio (2012) y, recientemente, en el Centro Pompidou de París (2022).

Canción de Pedro Costa es una exposición concebida para La Virreina Centre de la Imatge, en la cual se aborda la obra del cineasta desde la perspectiva concreta que caracteriza su devenir en el sentido que venimos comentando. Y se ensaya lo que

podría ser uno de sus futuros inmediatos. La exposición gira en torno al rostro, la voz y la canción como señales de lo más particular de cada persona, pero también como respuesta a la presión conjugada de la Historia y la historia de cada cual, respuesta al trauma y a lo que falta. Se trata de la primera exposición que investiga de manera específica en esta faceta tan relevante para la última obra del autor. Hay que decir que la elección de este tema no obedece a determinado gusto o a la libertad de seleccionar elementos de un conjunto muy bien nutrido, pese a que todo ello sea cierto, sino a que resulta pertinente en este preciso momento de la evolución del proyecto cinematográfico de Pedro Costa. Incluso, podemos aventurar que su próximo largometraje será una película musical en sentido estricto. Las obras presentes en *Canción de Pedro Costa* se acercan más y más al nuevo y probable despliegue cinematográfico.

La exposición se articula a partir de diez obras, con títulos alusivos a la idea de canto: *Casa de lava – cuaderno* (libro de artista, 1994) y *Cancionero de Fogo* (vídeo documental para visualizar el contenido del cuaderno), *Balar de Balibar* (proyección, 2009), *Canción de Ventura* (proyección, 2014), *Nuestras voces no cantarán más* (conjunto de tres obras independientes proyectadas en distintas salas de la exposición, 2022), *Canto de piedra* (cinco fotografías sobre papel, 2015), *Morna de sombras* (instalación con cinco proyecciones sobre pantallas suspendidas del techo y banda sonora, 1994-2022) y *Canciones para evitar el suicidio* (instalación compuesta por las obras *Acerca del suicidio* y *A la pequeña radio*, ambas de 2022).

Casa de lava – cuaderno, libro de artista elaborado durante la producción de la segunda película del cineasta, adelanta muchos de los temas que fueron desplegándose a lo largo de los años en su filmografía e incluso contiene el texto de la famosa carta que acabará en labios de Ventura. Por dicha razón, podemos considerarlo un cancionero, título asignado al vídeo que permite visionar al completo sus páginas, *Cancionero de Fogo* (2013), expuesto junto al cuaderno original. El copioso murmullo visual de recortes de prensa, fotos, notas a mano y demás signos recolectados en el cuaderno nos da a ver el movimiento mental del autor, verdadero cine. Guardando silencio y exponiendo la trama que subyace al filme, se dirige la mirada al trabajo, lugar de intimidad y pensamiento. El cuaderno obse-

quia al oído atento con ecos previos de las canciones que, poco a poco, vinieron después.

La primera canción es una escena de *Ne change rien*. Jeanne Balibar intenta dominar un ritmo en apariencia fácil: tarará / tita rirá / tarará ratá / tatarirá...

Es el esqueleto de la canción *Cette nuit* y el trabajo para encarnarla, de ahí que abra nuestra exposición. Rodolphe Burger, autor de la música, acompaña con su guitarra a la cantante. La secuencia demuestra la dificultad de Balibar para marcar tiempos (se atrasa, se adelanta), pero también nos muestra la diferencia de su voz. ¿De qué va esta voz? De su diferencia, especialmente cuando parece desafinar o perder los tiempos. Los posibles fallos atañen solo al orden de la música y no, en absoluto, a la presentación del cuerpo. ¿De qué va esta voz? De su indiferencia.

Canción de Ventura procede del cortometraje *Sweet Exorcist* (2012), que fue lo primero que se rodó de la película *Caballo Dinero* (2014), de la cual forma parte. Un plano fijo y extenso. Ventura expulsa, en breves ráfagas, las palabras de *Alto Cutelo*, poema de Renato Cardoso, luego musicado por Os Tubarões y publicado, en 1976, en su primer disco, titulado *Pepe Lopi*. La canción se une al contexto de la independencia de Cabo Verde ocurrida el año anterior. Sorprende que la letra de *Alto Cutelo* logre sintetizar tanto, y con exactitud, la columna vertebral del relato aportado por las películas de Pedro Costa. Podría tratarse de la biografía cinematográfica de Ventura. Esta es la canción, tal como él la canta:

ALTO CUTELO

*En Alto Cutelo
Ya no nace el enebro
La raíz se secó
Y no encuentra el agua
Corre el agua muy honda
Y no le llega al hombre
La mujer hace una semana
Que no enciende la lumbre
Sus hijos...
Sus hijos en la calle*

*Sólo uno trabaja
El marido hace mucho
Que se marchó a Lisboa
Contratado
Se marchó a Lisboa
Vendió su tierra
Allí se trabaja
Con lluvia y con viento
En la CUF
En la Lisnave y en J. Pimenta
Mano de obra barata
Por más que se trabaje
Mano de obra barata
Chabola sin luz
Otro día de tinieblas
En la tierra
Mi conciencia
Y yo que trabajé
Ya no nace el enebro
En el Cuchillo...*

Conviene reparar en la letra de *Nuestras voces no cantarán más*. Escrita a ocho manos, manifiesta el estado de preocupación común a las tres cantantes y el realizador, y es por ello un documento valioso en los órdenes artístico y vivencial.

Karyna Gomes, Alice Costa, Elizabeth Pinard, o bien Iron-dina, Clotilde, Adelaide. Y, entre las voces de las mujeres, la de Pedro Costa, voz entrelineada con las otras tres, tal como imaginamos que ocurre en cada texto e imagen por él filmados. Mas, si afinamos el oído, escucharemos con claridad cuatro voces más:

Olga, Masha, Irina y Antón; ellas, protagonistas de *Las tres hermanas* y él (Antón Chéjov), autor de la pieza teatral de cuyo final (acto cuarto) procede la base textual de la canción⁴. En nuestro caso, las hermanas son emigrantes, pobres, de otra raza, y están desorientadas. Las tres obras del conjunto *Nuestras voces no cantarán más* se diferencian por la cantante (en el título, se distinguen por el añadido del nombre del personaje) y por el contenido de sus letras, muy relacionadas pero distintas en extensión y en algún detalle. Reproducimos la más extensa.

NUESTRAS VOCES NO CANTARÁN MÁS. ADELAIDE

*¡Qué día tan mierdoso!
Estoy cansada...
Nos quedaremos solas
Comenzaremos de nuevo solas
Un día sabremos por qué sufrimos
Y ese misterio acabará*

*Pero hay que vivir
Hay que trabajar
Trabajar y nada más*

*¡Escuchad!
Esa música es tan bonita...
Hay que vivir
Hay que vivir*

*Nosotras desapareceremos para siempre
Nos olvidarán
Olvidarán nuestras caras
Nuestras voces no cantarán más*

*Nadie recordará cuántas éramos
Nuestro sufrimiento se convertirá en alegría
para la gente del futuro*

*Oh, queridas hermanas
Nuestras vidas aún no han terminado
¡Viviremos!
Sabremos por qué vivimos y por qué sufrimos*

*Si supiéramos...
Si supiéramos...*

*Un día sabremos por qué sufrimos
Y ese misterio acabará*

*¡Dejémoslo...!
Esos muertos no pueden responder*

Estoy cansada...

Rostro, canto, vida. Olvido, silencio, muerte. Series de conceptos enlazados que explican a la perfección el argumento de la exposición *Canción de Pedro Costa*, la razón que avala su atención a los rostros y las canciones como antídotos o negaciones del olvido y la muerte. Y, si nos fijamos en el lapso entre los versos 7 y 13, la música queda en medio del paréntesis formado por la repetición del verbo vivir, reformulando el intervalo de la vida como trabajo y canción. Ese abrazo da a entender que el trabajo consiste justamente en un hacer musical, como si cantar sirviera para explotar el misterio de vivir sufriendo. Otra manera de glosarlo pasa por que la música tan bonita de la que habla Adelaide no sea sino la música del trabajo, el sonido de la actividad. Música de trabajar o el trabajo de hacer música.

Canto de piedra es una serie de cinco fotografías. Las imágenes provienen de fotogramas de *Casa de lava*, *Juventud en marcha* y *Caballo Dinero* que fueron proyectados sobre la piedra del Criptopórtico del Museo Nacional Machado de Castro, de Coimbra, obteniéndose a partir de ahí las fotos expuestas, impresas en papel japonés para la exposición. La porosidad del papel concurre con esa de la piedra que horada en las caras pequeñas vías, tunelillos por los que el tiempo transita y con él toda la Historia (de la carne) que somos capaces de asimilar. Cinco rostros masculinos apenas iluminados. Elocuentes, precisamente por ser mudos. La característica de las fotos, su doble textura (piedra, papel), produce un doble silencio y, por lo tanto, un intervalo, lo propio de toda vocalización. Piel de imagen que nos recuerda que la voz, esa textura corporal, podría en esencia ser muda.

La morna es un estilo de música caboverdiana, y *Morna de sombras*, una instalación que cuenta con cinco proyecciones en sendas pantallas suspendidas a cierta altura y sumergidas en un ambiente sonoro que fue editado con material grabado en Cabo Verde durante el rodaje de *Casa de lava*. Cinco planos con rostros de mujeres, igual que en *Canto de piedra* había cinco hombres. Ellas, eso sí, mucho más luminosas y elevadas, exigiéndonos dos formas de mirar desemejantes, manteniendo el apartamiento por géneros tan presente en la cinematografía de Costa. Mujeres y hombres mudos. Escuchan o, como ocurre a menudo, cantan para dentro.

Morna de sombras es el título de una canción que fue compuesta por el violinista Bassoé (Raul Andrade) para *Casa de lava*. La canción, en la voz adolescente de Tina, está incluida dos veces en la pieza sonora de la instalación, primero a capela y luego acompañada por el violín de Bassoé. La letra adapta en criollo unos versos celeberrimos de Robert Desnos, esos últimos que guardaba consigo en el momento de morir, recién liberado el campo de concentración checo de Terezin, donde estaba internado, en junio de 1945. Son apenas ocho líneas que versionan otros versos anteriores de *He soñado tanto contigo*, segundo poema del libro *A la misteriosa*, de 1926. La palabra última de Desnos impregna de manera doble y profunda el imaginario de Costa y su atmósfera musical.

Es la canción más dulce de cuantas compiten por dejarse oír en *Canción de Pedro Costa*.

MORNA DE SOMBRAS

Sóñaré tanto contigo
Te querré tanto, hablaré tanto contigo
Amaré tanto tu sombra
Que nada quedará de ti
Seré solo una sombra entre las sombras
Seré cien veces más sombra que tu sombra
Ser la sombra que viene y va
En tu vida llena de sol

La instalación *Canciones para evitar el suicidio* se forma con dos pantallas enfrentadas entre sí. Las proyecciones funcionan de tal modo que parecen prestarse atención mutuamente. *Acerca del suicidio* y *A la pequeña radio*, las dos obras independientes que conforman la instalación, cuentan con letras de Berthold Brecht y música de Hanns Eisler.

Acerca del suicidio añade a la música de Eisler un fragmento de la *Cantata BWV 4 «Christ lag in Todesbanden»*, de Johann Sebastian Bach. El texto de la canción proviene de la obra *El alma buena de Se-Chuan*. La prostituta Shen-Te evita el suicidio del aviador Yang Sun, tras lo cual canta esta canción:

ACERCA DEL SUICIDIO

*En nuestro país
No deberían existir atardeceres tristes
Ni puentes arqueados que crucen los ríos
Ni esa hora incierta en que la noche se funde en la mañana
Ni tan largos inviernos... ¿pues qué son, sino nefastas tentaciones?
En medio de tanta miseria
Basta una gota que colme la medida
Para que el hombre ponga fin a esta vida imposible.⁵*

El trasfondo de *A la pequeña radio* se emparenta con la anterior más de lo que parece a primera vista. Brecht huye de la persecución nazi salvando su aparato de radio (no menciona otra cosa rescatable en este poema; en otros, sí) para garantizarse estar informado en el exilio de cuanto ocurra en la desgraciada Alemania. Esta es la letra:

A LA PEQUEÑA RADIO

*Cajita con la que cargué cuidadosamente en mi huida
de casa al barco y del barco al tren
para que sus lámparas tampoco se me rompiesen
y mis enemigos no dejaran de hablarme

en la cabecera de la cama y con gran dolor mío
de sus victorias y mis penalidades
cerrando la noche y empezando la madrugada:
¡prométeme no enmudecer nunca de repente!⁶*

Las dos canciones fueron escritas por Brecht durante su exilio, de manera que la pieza se inscribe en un fondo histórico cuya tonalidad percute también en la obra de Pedro Costa. *Canciones para evitar el suicidio* desplaza la angustia, prolija e insoportable a menudo, corrigiendo su escala, haciéndola pasar, primero, por la representación y, en un segundo grado, por la forma musical cantada. Distancia doble que constituye en sentido estricto la evitación, pues un efecto sustituye a una causa.

Las cinco obras independientes que se reúnen en *Canciones para evitar el suicidio* y *Nuestras voces no cantarán más* han sido producidas expresamente para la exposición *Canción de Pedro Costa*. Proviene del material escénico teatral de *As Filhas do Fogo*, y han sido filmadas para la exposición con una puesta en escena cinematográfica original. *Morna de sombras* presenta variaciones significativas respecto a ocasiones anteriores. *Balar de Balibar*, el fragmento de la película *Ne change rien*, se presenta de este modo por vez primera.

La exposición se acompaña con la edición de un ensayo titulado igualmente *Canción de Pedro Costa*, escrito por el comisario de la muestra, Javier Codesal.

Notas

¹ Georges Bernanos, *Diario de un cura rural*. Traducción de Jesús Ruiz y Ruiz. Madrid, Encuentro, 2009, p. 202.

² Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*. Traducción de Antonio Sáez Delgado. Valencia, Pre-Textos, 2014, p. 223.

³ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid, Cátedra, 1980, p. 95.

⁴ Antón Chéjov, *La gaviota. El tío Vania. Las tres hermanas. El jardín de los cerezos*. Traducción de Isabel Vicente. Madrid, Cátedra, 2021, pp. 305-306.

⁵ Bertolt Brecht, *El alma buena de Se-Chuan*. Traducción de Raquel Warschaver. Buenos Aires, Nueva Visión, 1964, p. 42.

⁶ Bertolt Brecht, *Poemas del lugar y la circunstancia*. Traducción de José Muñoz Millanes. Valencia, Pre-Textos, 2003, p. 83.

Con la colaboración de:

 Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Filmoteca
de Catalunya

Comisario: Javier Codesal

PARA EVITAR EL SUICIDIO Seminario sobre la obra de Pedro Costa

13 – 17.02.2023

Este seminario propone un acercamiento al cine de Costa y a su expansión en el espacio del arte contemporáneo partiendo de la muestra presentada en La Virreina Centre de la Imatge.

Con la participación de Pedro Costa y Javier Codesal.

Inscripciones en: lavirreinaci@bcn.cat

FILMOTECA DE CATALUNYA

17.01 - 07.02.2023

En paralelo a la exposición, se llevará a cabo una retrospectiva completa y carta blanca, con presentaciones del propio cineasta, en la Filmoteca de Catalunya. Consultar el programa en www.filmoteca.cat

Martes, 17 de enero

20 h – Proyección de *Onde jaz o teu sorriso?* (Pedro Costa, 2001)
y coloquio con el cineasta

Miércoles, 18 de enero

17.30 h – Proyección de *Cavalo Dinheiro* (Pedro Costa, 2014)
20.30 h – Proyección de *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966)
Ambas sesiones contarán con la presencia del cineasta

La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona

Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita



#PedroCosta

@lavirreinaci

barcelona.cat/lavirreina