

{ La bella miseria de Pedro Costa

{Resumen}

La filmografía del portugués Pedro Costa ha logrado convertirse en una obra de arte política más que en una película de crítica política, al concentrar su mirada en la estética y en la voz de los marginados y no en la denuncia social. El filósofo francés Jacques Rancière, específicamente en su ensayo *La política de Pedro Costa*, expone que la fascinación y estudio por este cineasta radica en encontrar un desacuerdo entre un régimen estético clásico y otro en el que se puede hacer política a

través de imágenes que logran transmitir la belleza de la naturaleza muerta y de la miseria. A través de un recorrido por algunas películas del portugués, podremos encontrar elementos que explicarán por qué ha creado una nueva forma de narrar y definir el cine político.

Palabras claves: estética, arte político, cine, filosofía, desacuerdo, marginados.

Vivian Vásquez Jiménez

Filósofa
Universidad Nacional de Colombia
Colombia

CORRESPONDENCIA AL AUTOR
vmvasquezj@gmail.com

INFORMACIÓN DEL ARTÍCULO
Recibido: 03.09.2019.
Aceptado: 30.09.2019.

• Para citar este artículo • To cite this article • Para citar este artículo
Vásquez, V. (2020). La bella miseria de Pedro Costa. *{Común-A}*, 3(2), 85-97.

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de Creative Commons 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>), la cual permite su uso, distribución y reproducción de forma libre siempre y cuando el o los autores reciban el respectivo crédito.



The Beautiful Misery of Pedro Costa

{Abstract}

Pedro Costa's filmography has become more a political work of art than films that make a political statement, as he focuses on the esthetics and the voice of marginalized peoples rather than on social protest. In his essay *The Politics of Pedro Costa*, French philosopher Jacques Rancière suggests that the fascination with and exploration of this filmmaker's body of work lies in finding a difference between a classic esthetic regime and another regime in which politics is played through images that transmit the beauty of still life or dead nature and misery. By reviewing of the work of this Portuguese filmmaker, we can find elements that will vindicate that he has created a new form of narrating and define political cinema.

Key words: esthetics, political art, cinema, philosophy, differences, marginalized people.

A bela miséria de Pedro Costa

{Resumo}

A filmografia do português Pedro Costa logrou converter-se em uma obra de arte política mais que em um filme de crítica política, ao concentrar seu olhar na estética e na voz dos marginalizados e não na denúncia social. O filósofo francês Jacques Rancière, especificamente em seu ensaio *A Política de Pedro Costa*, afirma que o fascínio e o estudo deste cineasta residem em encontrar um desacordo entre um regime estético clássico e outro em que a política pode ser feita através de imagens que transmitem a beleza da natureza morta e da miséria. Através de um recorrido por alguns filmes do português, podemos encontrar elementos que explicarão porque criou uma nova forma de narrar e definir o cinema político.

Palavras chaves: estética, arte política, cinema, filosofia, desacordo, marginalizados.



Tras haber pasado varios años trabajando en la industria cinematográfica, Pedro Costa decide alejarse de ese circo de artimañas que usa a todos para un fin específico: ganar dinero y empieza a grabar según la disposición con la que se haya levantado ese día, pues si está enfermo no hay filmación, dice (Reviriego, 2009). Entonces para Costa vivir con sus personajes y volverse prácticamente su amigo o familiar es parte de la construcción de una película que no tiene principio ni final, solo personajes y sentimientos. Esta manera romántica de asumir el cine introduce una nueva narrativa en su filmografía que permite al espectador sentir la belleza de la miseria, la pobreza, la muerte y el hambre. Mi intención es analizar la obra del director portugués y dicha identificación está influenciada por el texto titulado «Política de Pedro Costa» (2012) y el libro *El espectador emancipado* (2010) del filósofo francés Jacques Rancière. Antes de iniciar, expondré brevemente lo que es la política para el francés.

Todos los elementos que resalta Rancière como parte del arte político confluyen en una sola premisa: cada uno de ellos tiene una contradicción en sí, y no es en cuanto a un racionamiento lógico, sino frente a cómo contradice el lugar en el que se posiciona. Es decir, todos esos rasgos de la crítica van por la misma línea de la concepción política de Rancière. Eso que es invisible —y que no tiene lugar donde se pretende posicionar— genera una contradicción. En el caso del arte, y específicamente en la crítica que realizó a algunas películas de Pedro Costa, se evidencia que es a

partir de lo que no se ve que se identifica una ruptura y se crea un espacio político.

La flotación de la imagen: el arte por hacerse invisible¹

Salta a la vista fácilmente que los personajes de las películas del portugués Pedro Costa son *invisibles* en un sentido político. En el par de cuadras que componen a Fontainhas no hay una persona que no esté excluida de todo sistema policial y que no importune con la dinámica habitual de la urbe con su presencia. Y no solo en el sentido estricto de la invisibilidad, pues era un lugar negado por los mapas del cual Pedro Costa ni siquiera había escuchado nombrar durante su vida en Portugal. Pero eso no es todo. El rol de la invisibilidad en sus películas es la capacidad de mostrar la ausencia en cada situación.

Esa es la principal característica de *Ossos* (1997), la película que inicia la trilogía de Fontainhas. La situación que percibimos en el filme es común: dos jóvenes (Nuno y Tina) han tenido un bebé no deseado y no tienen cómo mantenerlo, ni a ellos mismos. Lo que apreciamos es una contradicción en la imagen, no por lo que sucede sino por cómo se muestra. Frente a esta difícil decisión de qué hacer

con el bebé y con sus vidas hay una completa ausencia de vida. Sus personajes están entre la vida y la muerte y tampoco deben decidirse por algún extremo. No obstante, ante esa ausencia de pensamiento de los personajes frente a las situaciones y propiamente de lo que pasa, la película evoca al espectador una angustia permanente. Eso que no se ve en cada escena, que se esconde tras una puerta entreabierta, es el contenido que le permite al espectador despertar un sentimiento. Esa invisibilidad también se hace evidente en la falta de diálogos de la mayoría de escenas, donde uno como espectador está acostumbrado a recibir una explicación de por qué lo sucedido. Todo posible sentimiento que llevó al personaje a hacer cualquier cosa está oculto a la mirada del espectador e incluso es ajena al mismo actor o al director. Específicamente, en esa película todo es invisible y por ello nos genera tanta conmoción verla.

Hay escenas particulares que me permitirán desarrollar mejor la idea de lo invisible y la flotación de la imagen. En cuanto a lo primero, volviendo al tema estrictamente político, vemos a Nuno con su bebé en brazos frente a una cámara estática y lejana. Él está en una plaza concurrida y va de lado a lado pidiendo limosna; todos lo evaden o ignoran, por supuesto, y podemos comprender que ha

1 Véase Rancière (2010, p. 115).

irrupido en un espacio que no le pertenece y ha creado así una situación política. Pero más allá de lo evidente, su invisibilidad se registra en una cámara que no lo sigue y aun así lo posiciona como personaje principal de una escena donde no está. En un momento Nuno sale del cuadro sin que lo notemos, incluso lo dejamos de escuchar pidiendo limosna y, en cambio, empezamos a percatarnos de las otras personas que empiezan a ocupar la escena. Solo cuando él vuelve somos conscientes de que no estaba y así reivindicamos su completa invisibilidad.

La flotación de la imagen la comprendo con algo notorio: el silencio y, con este, la falta de diálogos de la película. Con la costumbre que ya hemos adoptado de escuchar incluso una canción por escena y ruido todo el tiempo en la mayoría de películas, acá logramos sentir lo que no existe. El silencio entre esas miradas de los personajes que preguntan todo y al mismo tiempo lo desconocen es una flotación en tanto que habitan un espacio. Pienso en la escena donde Clotilde, interpretada por Vanda Duarte, va a la casa de la enfermera donde vive Nuno y donde ella trabajaba limpiando, deja escapar el gas mientras él duerme y echa seguro a la puerta. Vuelve a casa junto a Tina, la madre del bebé, quien durante toda la película la ha esperado en la

parada del autobús porque sabe su hora de llegada normal y, sin preguntarle nada, sigue con lo que está haciendo.² Sin querer Tina quemara a Clotilde, la última la mira y así ella comprende todo. Ese silencio que tendría que ser necesario para el espectador lo obliga a entender con solo la flotación de los cuerpos en la imagen lo que cree que ha sucedido.

La palabra de Vanda

No quarto da Vanda (2000), la segunda película de la trilogía de Fontainhas, tiene como protagonista a Vanda, interpretada por Vanda Duarte. A diferencia de la primera película donde interpretaba a Clotilde y poco la escuchamos hablar, en esta la voz de Vanda se convierte en la banda sonora. Por supuesto ella se está interpretando a sí misma (porque ella en sí es una completa ficción) pero eso no implica que la película sea un documental. Ella vive en una casa humilde; pasa la mayor parte de su tiempo en el cuarto aspirando heroína con su hermana y solo sale a vender coles, y no por esto la película nos introduce en un mundo desconocido. Hay una

2 Con esto quiero reiterar el silencio incluso en la situación que es inusual y la cual el personaje, en este caso Tina, había adquirido como un hábito: esperar a Clotilde en la parada del autobús y viceversa.

interpretación nueva del espacio, del tiempo y, específicamente, de la palabra.

Lo que quiero resaltar de la película es la *palabra* de Vanda. Rancière compara la exclusividad de la palabra con lo que vemos en el noticiero; allí un par de personas razonables son las elegidas para dar su opinión o alguna versión de lo que han visto (Rancière, 2012, p. 97). Los privilegiados de la palabra implican una exclusión de la mayoría. Si bien Vanda llama la atención desde su dominante mirada, no es una mujer de la que el mundo común valore lo que va a decir. Contrario a lo que sucede con la película donde en cada escena tenemos un comentario de ella frente a cualquier situación o donde se convierte en una mujer con la autoridad para escuchar y comentar las vivencias de quienes la visitan. Esa palabra que subsiste en toda la película, a veces acompañada de una enfermiza tos, que no necesariamente se ilustra con una imagen de ella ya sea porque el cuarto está muy oscuro o porque está al otro lado del pasillo, «trastorna la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos» (Rancière, 2012, p. 97).

Hay una escena particular que confirma una ruptura en esta concepción de los privilegiados de la palabra por cuenta de Costa. Vanda

hace un comentario de la causa por la cual su hermana está en la cárcel: robar un caldo Knorr. Por un lado, argumenta que es absurdo que le hayan dado tres años de cárcel por ese delito y, por otro, razona que efectivamente ello tiene lógica ya que había cometido otras fechorías antes. Con ese comentario obtenemos su posición sobre una situación social en Portugal. Esta palabra que Costa le permite a sus personajes rompe con el régimen del habla para los privilegiados y muestra a aquellos invalidados para ser escuchados diciendo cualquier cosa,³ incluso su pensamiento frente a una situación.

La sensibilidad de los obreros

Una de las críticas más fuertes y que seguramente le generan más desazón a Rancière es lo que se refiere a la negación de la sensibilidad en todo sentido —especialmente artístico— de los marginados. Si bien en las películas de Pedro Costa los protagonistas son personas que viven en condiciones de marginalidad, concretamente en *Casa de lava* (1994) y *Juventude em marcha* (2006) se hace explícita esta condición gracias a un grupo

3 Digo «cualquier cosa» porque el régimen de este privilegio se rompe para escuchar a un personaje *hablar* en sí y no exclusivamente lo que aparenta ser muy razonable.

que ha trascendido en ese aspecto: la clase obrera. Clase que especialmente Costa la representa a través de Ventura, personaje que ha sido transversal en su obra desde *Juventude em marcha* hasta su más reciente película *Vitalina Varela* (2019). Ventura es la representación fiel de un marginado; es migrante, es pobre y quedó incapacitado después de que en una obra le cayera un ladrillo en la cabeza. A pesar de su marginalidad, por supuesto, tienen sensibilidad y esta se muestra al comienzo de *Casa de lava* con unos obreros negros jugando a las cartas mientras trabajan en una obra, y luego en *Juventude em marcha* donde Ventura y su hijo Lento también jugarán. Esta sencilla situación de ocio los muestra como humanos ante un mundo que los considera esclavos; y no solo es el juego, sino la energía que le impregnan.

Para hablar más a fondo sobre este importante tema (y más enfocado en el sentido artístico) hay situaciones clave a tener en cuenta: aquellas donde la música y la poesía son protagonistas. La primera es la muestra más fehaciente de una sensibilidad artística. Aunque la música no es frecuente en las películas de Costa, en todas al menos hay una canción donde los personajes se disponen completamente a bailar. Claro que para bailar hay que tener una sensibilidad, pero esta

se puede confundir con una entretención o algo independiente a lo artístico. Un caso más contundente es la disposición para tocar un instrumento o escuchar una pieza musical. En *Casa de lava* la música está presente con mayor frecuencia; la razón es que el padre de Leao, el enfermo que trabajaba en Lisboa y lo enviaron a su lugar de origen en Cabo Verde, toca el violín como forma de comunicarse con él y, seguramente, la mujer que amó. Dicha disposición para interpretar el violín —instrumento generalmente asociado a la clase alta—, en ese alejado lugar como lo es Cabo Verde, pone de manifiesto una disposición sensible hacia el arte, incluso cuando este hombre no ha contado con una educación para ello o crecido en el lugar donde la situación se dé con normalidad.

En *Juventude em marcha* las escenas de sensibilidad hacia el arte son más evidentes. Mientras recita una carta de amor que Lento le ha pedido para su amada, Ventura saca un tocadiscos y, no antes de buscar un vino para acompañar esa oscura mesa, pone una canción que le evoca Cabo Verde: *Labanta braço*.⁴ Esta canción no solo tiene un

4 Canción que celebra la libertad de Cabo Verde que se dio el 5 de julio de 1975. *Labanta braço* (1976). Os Tubarões.

ritmo muy alegre, sino que invita a levantar los brazos y ser libre. Entonces, esta escena permite ser analizada desde distintos ángulos para confluir en lo mismo. El hecho de que en la pobreza en la que vive Ventura conserve ese tocadiscos y justamente ese disco, aunque rayado; que la canción hable sobre la libertad en un lugar esclavizado por los portugueses como es Cabo Verde y que solo con esto podamos reconocer la nostalgia de Ventura por su verdadero hogar y, así mismo, se reconozca como un proletario, nos evidencia una natural sensibilidad frente a la música.

Por otro lado, siendo aún más importante, la carta que tantas veces recita Ventura a Lento es otro lugar que Costa les permite a aquellos que no son privilegiados. El caso de Vanda con la palabra se repite acá, pero con un tinte más evasivo para los invisibles: la escritura y la poesía. Lento no sabe escribir, pero quiere enviarle una carta a su esposa; Ventura recuerda la carta que alguna vez envió a su amor y nos deleita con una bella poesía. De por sí el amor es un acto que irrumpe en cualquier espacio ya establecido con regímenes policiales o sensoriales; ahora el amor entre excluidos es un completo acto de rebeldía que reafirma la política. Así que ante la imposibilidad de escribir de Lento reconocemos a un invisible y, en la cualidad de

Ventura para recitar y ser sensible con la palabra y la música, visibilizamos una ruptura.

La dirección de la mirada también demuestra una sensibilidad. En este caso, que además de ser obvio lo ha recalcado Rancière en varias ocasiones, Ventura entra en un museo y es desalojado por el guardia, que resulta ser su hijo. No obstante, lo importante en la escena es la contemplación del personaje de algo que no vemos y que deducimos es su propia construcción. Además de la negación de Ventura en este espacio, lo que encuentro valioso de la imagen es adoptar a Ventura no solo como un espectador sino también como un sujeto capaz de construir un lugar y tener una sensibilidad estética con este, ya sea con la manera como han cuidado las paredes o el mármol del piso.⁵

Destiempo

Esa juventud que se pone en marcha ahora es un hombre que a causa de una caída ya no puede pensar y moverse rápido; su tiempo es

5 Ninguna de las obras mencionadas de Costa es considerada un documental, sin embargo, no deja de usar la realidad como insumo para la construcción de una ficción. Esta escena fue concebida cuando caminaba con Ventura por las calles de Lisboa y él le contaba sobre sus construcciones y cómo las personas que ahora las habitaban no las cuidan.

más lento que el de la juventud que observamos en *Casa de lava*, por ejemplo. De repente las escenas se convierten en bellas pinturas porque todo se ha inmovilizado. El tiempo en las películas del portugués, especialmente en *Juventude em marcha*, se presenta explícitamente y así nos lo hace sentir.⁶ Por otro lado, no hay una temporalidad en su narración y no es preciso el uso del *flashback*. Cuando Ventura una y otra vez «le dicta» a Lento su carta está llevándonos a un lugar que conocimos en la película de 1994. Esa carta que escuchamos una y otra vez ya la hemos escuchado en *Casa de lava*, pero esa referencia no es necesaria para entender a dónde viaja Ventura con su mirada cada vez que se queda impávido frente a la cámara.

Mi consideración apunta a que, primero, sin duda el tiempo está ahí y lo podemos *ver*.⁷ Segundo, eso no implica una temporalidad acostumbrada. Toda la película transcurre en un tiempo presente, lo notamos porque

6 Hacer el tiempo tan vívido incluso llega a incomodar al espectador porque no espera que una escena transcurra solo con el movimiento del tiempo.

7 Me parece importante resaltar que el tiempo, una categoría mental, en este caso se presenta ante la vista. Gracias a esas escenas inmóviles el tiempo se hace presente y lo vemos; no es necesaria una referencia al movimiento por medio de las sombras.

las casas que veíamos en *Ossos* están siendo demolidas y las personas que allí habitaban ya no están.

Además, con la desaparición de Fontainhas aparece ante nuestros ojos Cabo Verde porque en esa ausencia de Ventura en el presente viajamos al pasado y también al futuro. Los edificios blancos y la habitación de Vanda con su pequeña hija permiten vislumbrar el cambio del tiempo y lo que viene. En la escena final de esta película Vanda sale de su apartamento, se pone el delantal tal como lo hacía cuando interpretaba a Clotilde y entra a otro apartamento a hacer oficio. Mientras tanto Ventura se desploma en la cama mientras la hija de Vanda camina por el cuarto. En esos minutos finales todo vuelve a nuestra mente, sin necesidad de mencionarlo: la historia de tres generaciones ha sido contada.

Estos recursos hacen que el tiempo en las películas de Costa esté presente no solo en la duración de sus escenas sino en cómo nos hace sentir el paso de este. En ese sentido, su imagen tiene una eficacia en tanto que logra mostrar lo que generalmente no es visible y además lo alcanza eliminando la presencia del personaje en el presente. No sería suficiente evocar con palabras o imágenes que ilustren lo que Ventura desea; sin duda es

más contundente captar el tiempo que vive el personaje a través de su mirada perdida.

Una bella naturaleza muerta⁸

Los colores de la pobreza son variopintos en comparación con los de espacios con muebles blancos y pisos brillantes. Hay películas que ostentan estos colores al punto de lo ordinario para mostrar una supuesta alegría en la pobreza. Por supuesto, en cada encuadre de Costa no se busca resaltar la belleza de la pobreza para dar una luz de esperanza a esta población o al espectador, sino que está dispuesta a ser bella por todo lo contrario. La miseria de sus películas es naturalmente bella porque los objetos que se encuentran en esas casas dan luz a la imagen; lo cual no implica que sean objetos bellos generalmente, pues son tan cotidianos y banales como unas velas, unas botellas o unas mesas.

En gran parte esa exaltación de la miseria —en el sentido contrario al que estamos acostumbrados— es posible gracias a la luz que usa, o evita, Costa. Independientemente de que no use iluminación profesional⁹ el foco de la imagen se concentra en los objetos que ante

nosotros son basura o demasiado comunes y que para ellos prestan alguna utilidad o decoración. Esa belleza en la simpleza de la miseria no solo se muestra en los objetos, sino también en los rostros de los personajes. No puedo olvidar la escena en la que Tina está inconsciente a causa del gas que ha inhalado y la delicadeza que su rostro toma después de ese incidente. Cada vez que vuelve a la cámara su alma ha muerto un poco y su cara pálida y sin expresión, enfrentando a la muerte sin importarle o siquiera notarlo, muestra una belleza inconmensurable.

En la película final de la trilogía de Fontainhas Costa ha madurado en cuanto a la realización de sus películas y su estética es más contundente. La mirada y el encuadre reiterativo de Ventura (en un costado inferior de la imagen) siempre lo muestran opacado por todo su entorno, como si estuviera encarcelado en lo que vive. Obviamente hay una belleza en esas imágenes desalentadoras de un hombre que ya no vive en el mundo que lo rodea, pero en sus películas anteriores, concretamente en *Ossos* y *Casa de lava*, su estética es más dicente y menos pretenciosa.

Empezando cronológicamente, en *Casa de lava* hay un *travelling* donde Mariana, la enfermera, usa el único vestido que tiene y

8 Véase Rancière, 2012, p. 129.

9 Solo en *Ossos*, por ser su primer acercamiento a Fontainhas, usó algún tipo de iluminación artificial.

camina por una calle. La iluminación es más evidente (también por la naturaleza propia de Cabo Verde) y el contraste de ese vestido rojo con las fachadas de las casas derruidas que insinúan haber tenido algún color. Es la escena más bella dentro de la miseria. Esto porque las casas no tuvieron ninguna intervención artificial para mostrarse así y porque la enfermera solo está caminando y su acción no evoca finalidad alguna. El uso del *travelling* Costa lo erradica en su famosa trilogía donde opta por una cámara estática, a excepción del recorrido interminable que hace Nuno por las calles de Lisboa con una bolsa de basura en la mano. Con menos luminosidad, pero igualmente bellas y destruidas, observamos las casas de la ciudad y desconocemos el destino del personaje, incluso nos inquietamos por saber si en la bolsa lleva al bebé o solo basura. Es así como en estas imágenes, además de la oscuridad y los objetos de la pobreza, la bella naturaleza muerta se muestra ante nosotros porque, de nuevo, es la ausencia de todo: de objetos y de impulsos que llevan a los personajes a la realización de alguna acción.

Esta bella naturaleza muerta también se da en un campo conceptual. Ya sabemos qué laberinto, más o menos, cruza el cine de Pedro Costa y cómo a través de una cualidad para

identificar la sutileza emite grandes disensos en la estética política. Lo he reiterado bastante, pero es necesario volverlo a introducir: sus películas están entre la miseria, la pobreza, la muerte y el hambre. Esta última en particular es una causa suficiente de las dos primeras y no necesariamente se expresa con la exclamación de un «tengo hambre» o algo parecido. En *Ossos* el hambre la personifica Nuno junto a su bebé, quien justamente le dio el nombre a la película porque le dijo a Costa que los huesos (*ossos* en portugués) son lo primero que salta a la vista en un pobre. La pobreza para no tener un plato de comida y morir por esa causa es introducida con situaciones sutiles propias del hambre: caminar cabizbajo, la palidez y ninguna acción que sobresalte el cuerpo.

Personajes reales en la ficción y sus influencias

Pedro Costa no percibe a los personajes de sus películas como actores y tampoco como objetos que siguen sus órdenes. En la realización cada uno de los personajes tiene una relación horizontal con el director y la historia, en ningún momento son solo objetos con los que se busca representar a una población que vive en la pobreza y en las drogas. Sus dos casos más notorios, Vanda y Ventura, son individuos con sus particularidades que

fusionan todas sus vivencias, que parecen sacados de la ficción, con marcos estéticos y políticos a los que los encuadres de Costa les permite habitar.

Con esto me refiero a que Costa ve en ellos sus características como individuos. Vanda es una mujer que por su voz y mirada intriga al espectador; este último quiere descubrir cómo piensa y qué la lleva a actuar; un misterio que no resolvemos al ver las películas. Vanda se queda en nuestro imaginario y es difícil desarraigarse de la energía que impregna a cada escena. En el caso de Ventura es fácil reconocerlo como un hombre imponente y de naturaleza aún más indescifrable que la de su hija Vanda. Esas particularidades de cada uno son las que vemos en las películas y no se caracterizan por su drogadicción, pobreza o descendencia. Si bien en *No quarto da Vanda* el ochenta por ciento de las escenas muestra a Vanda y su hermana inhalando heroína, incluso a su mamá y familiares esnifando coca, ese rasgo social no es el que determina nuestra percepción de quién es ella, ni la convierte en la protagonista del filme. La fascinación por estos personajes reales que son incómulos a la situación en la que viven porque son seres que no existen en ese espacio que habitan. Por ello nunca tienen que enfrentarse a una institución gubernamental o hacer su

exclusión evidente por medio de la violencia. Las dos únicas situaciones que incluyen algún factor perteneciente al régimen policial es el celador que saca del museo a Ventura, que resulta ser su hijo, con quien habla una vez afuera del museo, y el hombre encargado de mostrarle el apartamento donde tendrá que vivir una vez desalojado de Fontainhas.

El artista político no es

Un artista no debe pretender que cierto efecto devenga en los espectadores de su obra, piensa Rancière. En el caso de Pedro Costa cada uno de los planos y la manera como se dispone ante la historia cuenta con un sello propio. Con solo observar un fotograma de alguna de sus películas rápidamente sabremos que le pertenece y presumiblemente lo que —no— vamos a ver. Sin embargo, él es uno de los artistas que efectivamente se acercan a lo que es un artista verdaderamente político.

Parece evidente que hay una fascinación por los invisibles y sus vidas. En sus películas el aire siempre huele distinto y todo se mueve y se ve diferente, dado que está viendo de otra manera la miseria, mas no retratándola. Incluso los actores en varias ocasiones lo acusaron de que en su filmación solo estaba presente él, que era hora de sacar la cámara y mostrar cómo era realmente ese barrio. Y

eso es cierto. La cámara situada en una esquina del cuarto de Vanda, otra estática en un pasillo de las desoladas y grises calles de Fontainhas, otra fuera de la ventana o de una puerta entreabierta, reflejan siempre la presencia de Costa. No obstante, se caracteriza por no estar en ninguna de las escenas. Costa se sitúa detrás de la cámara, pero nunca se hace presente en el espacio. Se invisibiliza en cada escena porque no sabe lo que busca ni espera encontrar algo en lo que graba. Esa es su particularidad y por eso reconocemos su trabajo, porque toda su obra, incluso él como persona, es una flotación de la realidad y la ficción, de lo dicho, lo escrito y cantado por los invisibles. Él rompe un régimen estético y crea un nuevo género que no toma nada prestado del documental, pero sí de la ficción y de la realidad, lo cual se traduce como sinónimo del sentimiento.

Referencias

- Costa, P. (Director). (1994). *Casa de lava* [Filme]. Madragoa Filmes; Gémini Films; Pandora Filmproduktion.
- Costa, P. (Director). (1997). *Ossos* [Filme]. Gémini Films; IPACA; Madragoa Filmes; Radiotelevisão Portuguesa; Zentropa Productions.
- Costa, P. (Director). (2000). *No Quarto da Vanda* [Filme]. Contracosta Poducções; IPACA; Pandora Film; TSI; Ventura Film; ZDF.
- Costa, P. (Director). (2006). *Juventude em Marcha* [Filme]. Contracosta Poducções; Les films de l'étranger.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Manantial.
- Reviriego, C. (2009). Costa por Costa. *Cahiers du Cinema*, [especial N.º 6], 12-15.

