laFuga

Cavalo Dinheiro

Por qué guardar la compostura y hablar con fantasmas

Por Carlos Rentería

Tags | **Cine contemporáneo | Representaciones sociales | Estética - Filosofía | Portugal**

Carlos E. Rentería Licenciado en Dirección de cine por la Universidad del cine de Buenos Aires, especializado en producción digital y en cine expandido. También posee estudios de Literatura en la PUCP. Su primer trabajo La intención de cerrar, cortar, limpiar (2014), ha sido proyectado en diversos festivales de la región como La Habana o BAFICI, y participa en el Short Film Corner del festival de Cannes. Seleccionado en el Talent Campus Buenos Aires 2015. Actualmente contribuye para medios de prensa cinematográfica de México y Perú, pertenece a la APRECI y ha sido jurado para su asociación del festival de Lima 2014. Prepara su primer libro de análisis sobre la película El espacio entre las cosas. También es programador del Festival Lima Independiente. Ir a : Entrevista a Pedro Costa

- ¿Y mi caballo Dinero?

- Los buitres lo destrozaron.

Ventura le pregunta, quizá, a uno de sus fantasmas por su caballo. Luego un fantasma retuerce a otro. Lejana su juventud en Cabo Verde, varias décadas después, ahora olfatea su muerte. La aguarda en un tránsito de imágenes inciertas: Ventura es articulado, tal vez, como un senil en una institución psiquiátrica, y luego las escenas podrían entenderse como la aplicación filosa de un indirecto libre haciendo correspondencias con los accesos de sus patologías. Luego, aún bajo esta precaria interpretación, Pedro Costa habría puesto en relieve, en el desfile de este carrusel informe, la desesperada necesidad de componer una existencia. Lo imperecedero, la latencia, su valía, lo actual de esos hombres y su nobleza, en sus acciones y padecimientos, en cualquier lectura, circularía en la ratificación de la conciencia humana del cine de Costa, y sobre el estatuto migrante, vulnerable, marginal, resistido, agotado, abatido, asfixiado, derrelicto, o fracasado en sus "protagonistas".

Atendamos al hablar con fantasmas.

Recordemos el ejemplo de Derrida: el fantasma del rey Hamlet se aproxima a la guardia por segunda vez, y de pronto los hombres olvidan la categorización de una fantasmagoría. Bernardo le pedirá a Horacio que se comunique con el fantasma y que lo interpele, que lo interrogue por la razón que deambula frente a él. Es un accionar desquiciado. Hablar con fantasmas es cercano al acto de fe y eso tiene mucho que ver con la forma en que se instala la percepción del cine. Entonces: ¿qué distancia con otra connotación arquetípica se puede exigir a la construcción de Ventura, el que desfila en la oscuridad de una sala tras la falacia del disparo de un proyector digital?

" (...) ¿Qué es un fantasma? ¿qué es la efectividad o la presencia de un espectro, es decir, de lo que parece permanecerían inefectivo, virtual, inconsistente como un simulacro? ¿Hay ahí entre la cosa misma y su simulacro una oposición que se sostenga?" (Derrida, 1993, p. 26). A Ventura, o, más bien y sobre todo, una película con, de, o sobre Ventura, se le trata de rastrear entre las formas de su construcción, la estructura del enhebramiento discursivo, o el discurso mismo. Se busca cuánto de Ventura hay en ese Ventura, y así pareciera la película estar diciendo tantas cosas como la competencia del análisis metalingüístico del receptor pueda percibir. Y, aún la energía de ese aliento, no deberíamos descuidar la invitación a la acción.

La "invitación", o el boleto al hacer, es una manera de comprender aquello que Derrida detecta en la imposibilidad de simplificar una relectura histórica de Marx, aquello por lo que ha partido desde

aquel "Un fantasma recorre Europa, el espectro del comunismo" (Marx & Engels, 1848), y que le trae recuerdo a lo acontecido en la terraza de Elsinore, y que podría conformar el efecto de latencia explosiva que Costa elabora en la persecución visceral de sus personajes. Algo que está y no está, y que activa. En los brumosos espacios de sus películas, el director pareciera replicar aquellas difíciles interrogantes del papel de Marx, o la invitación de Marx, en la sociedad europea contemporánea. Ni filosofía, ni economía, ni historia, y sí, y todo eso y más. Marx no diseñó el comunismo como Jesucristo no diseñó a la Iglesia Católica y sin embargo sería imposible entender a Europa sin atender a ellos y sus remanentes. Costa formó parte del mundo cuando la política se acercaba a un sistema de oposiciones, cuando se parecía estar haciendo algo, a favor, o en su detrimento en contra, de sus propias ideas, y que por ejemplo, hubo de hacerlo testigo de lo ocurrido el 25 de abril de 1974, de la que conformará una de las secuencias más extensas de la película. Costa sabe de dónde viene. Debe haber tenido fe, o haberse ido a dormir pensado en que algo podría hacerse, y lo tiene guardando la compostura y haciendo películas.

La confección de la latencia política esta vez lo ha acercado al expresionismo alemán. Cuándo el personaje central examina su falta de protagonismo en los conflictos durante la "Revolución de los claveles", éste ha soltado la kafkiana historia de haber estado trepado en los árboles temiendo por ser detenido y perder el trabajo. Pero cabría revisar la composición, la abundancia de planos con personajes iluminados por fuentes directas y casi frontales, o varios otros con angulaciones enrarecedoras y decorados difusos, sombríos, esta vez sin completivas o falseamiento de perspectivas con pintura, y grabado en digital.

Ventura y el resto del coro sube y baja escaleras, transita por túneles, ascensores estacionados, azoteas nocturnas, lúgubres pasillos, fábricas ruinosas, cafetines y consultorios improbables, que no distinguen doctores de enfermos ni delirios de delirantes. Una canción dice "vendió sus tierras para el viaje a Lisboa" mientras los efectos de las bufonadas de su memoria hacen desfilar el bosque amargo de sus espectros. Cruza los espacios de su vida, y como ocurre con el tiempo, ningún espacio es verdaderamente reconstruible, y se tornan oscuros y asfixiantes, como lo son los amasijos de sus recuerdos que deambulan entre un sobrino epiléptico, el asesino de la familia, las heridas que le causa a otros, los abusos de la policía, el cómo le robaron la alianza de boda, partidas de nacimiento, de bodas, o fechas exactas, nombres propios, su esposa, su larga estancia en la compañía de teléfonos, los despojos de una constructora, la revolución, la constante persecución por su legalidad, la migración, Fontainhas, Lisboa. Ante lo cinematográfico, lo doliente, y ante lo doliente, Ventura.

Se trató de ensombrecer la construcción del espacio virtual y acercarlo al estado psíquico del personaje. Una vieja premisa alemana.

La más perceptible relación con el expresionismo está en su auto-consciente debate entre la sumisión o la rebelión, o los grados de correspondencia entre ambos. Y ahí cabe subrayar que lo de Pedro Costa no tiene nada que ver con el empaquetamiento de formas. Nunca sería "*neo*-expresionista". No es casualidad que su caballo se llame Dinero. Es un augurio, un velado tótem. Tampoco es casual que Costa haya elegido este aglutinante de entre tantos recuerdos de su protagonista, y tal cual trabaja con las historias de sus "actores" para el título: es lo que gobierna, lo que retuerce y arroja a su protagonista al paroxismo desteñido que sostiene el peso de su errante vida. La puesta re-crea todo desde una existencia inmutablemente injusta, una clara, pura y dura historia de migración al norte como se multiplican tantísimas veces en el mundo contemporáneo. Neo, la obsesión de quien entendió mal el kitsch, o que anda tras el uso y descarte de formas y/o técnicas de alguna corriente, suena a un cómodo secuestro-*express*, cómodo como la pataleta posmodernista sobre el fin de la historia. Una celebración de la modorra histórica, un desaliento chic, el cinismo canónico, la futilidad de la relatividad globalizada, y el advenimiento del comercio mundial sobre las imágenes de las cosas sobre las cosas mismas. Otra vez: atender a fantasmas. Lo que sea que cruce cualquier película de Costa nunca será tendencioso o utilitario. Mucho menos cómodo. Cerca a la obra maestra aún con esta película Costa no la pasará bien. Nada nuevo.

Ya no es posible llamar cine a los argumentos y las historias que se hacen. Nada de eso tiene que ver con el auténtico cine. Este es ante todo una obra que no es posible en ningún otro tipo de arte. Es decir, el cine es simplemente aquello que se puede crear con la ayuda del cine y sólo del cine. ¡Ah, si apareciera alguien que quisiera firmar conmigo un contrato para cinco años con la idea de obligarme a hacer el máximo de películas durante ese tiempo! Las que yo quiero hacer. ¡Puedo asegurar que no

perdería el tiempo, no! Creo que en cinco años podría llegar a grabar siete películas" (Tarkovski, 2011, p. 82).

El 29 de Enero de 1973 Tarkovski desconocía que le quedaría completar solo 4 películas en los 13 años que le restaban. En aquel punto las ideas de Tarkovski son claras, el reconocimiento internacional empieza a rodearlo y está a punto de filmar su mejor película. Sin embargo, e incluso cuándo haya dejado de radicar en su querido país, uno comunista, Tarkosvki no encontrará amparo. El cine es costoso y se le acusa de desbordar las ideas de la propaganda, pero el Partido lo dopa con una esclavista posibilidad de aceptación, y les cree, como también el estar siempre acercándose al final del martirio. Tarkosvki se la pasará contando los muebles que debe de comprar, el presupuesto que debería de tener, la cantidad de libros que debería leer, y así, las películas que debería de hacer. Un irrefutable genio se ha pasado más tiempo con una calculadora que con la poesía y ha muerto con siete títulos en veinte años. Tantos años atrás Eisenstein rogaba por estrenar su última película del mismo modo, empantanado en ditirambos al partido, para luego el partido traicionarlo post mortem. El sistema, comunista, o el que sea, eclipsa sus luces. Nada nuevo, ahora le toca la traición a Costa.

Ese *algo* que nos traiciona, que es tan palpable en Ventura hoy como en los pobres de hace siglos, resuena en las fotos de Jacob Riis que abren la película.

Lo ha dicho: de la manera en que le está costando filmar deberá filmar de otra manera, otra cosa. Lo que encuentre en la calle. Como no lo escuché tal vez merezca decirse: que Pedro Costa tenga problemas de financiación para una película habla de que el mercado del cine está devorándose al cine. Los cien mil Euros de *Cavalo Dinheiro* (2014) hacen tanto más por este oficio y por la condición humana que toda la inversión en publicidad que hacen los festivales sobre sí mismos, inversión que seguramente sea unas trescientas películas de este presupuesto, en su intento de favorecer "encuentros de cine", y luego las películas son la respuesta al mercado que favorecen. Nombres, locaciones, variables del *star-system*, coproducciones, productoras antes que películas: están matando al cine con el mecanismo de reificar hasta los tornillos de este oficio, para luego banalizar tal efecto del mercado con el absurdo refugio de que son otros tiempos, de que todo será finalmente parte del mercado y que al serlo no podríamos pensar en convicciones.

Luego, el placer por el fin de la historia parece habitar desde un concepto de Marx acerca de que la Historia podría entenderse como una consecuencia del desarrollo del capitalismo, y por ello, en la aplicación de la dialéctica materialista, esclarecía la existencia: desembarazado de una empantanada idealización de su destino, el devenir parece explicarse por dos o tres siglos como la mecanización recetada del hombre. Y entonces afirmar que el pensamiento contemporáneo, en su exclusión y vergüenza por ideologías y convicciones, responde a una fase de la economía, es un raciocinio erróneamente marxista. ¿No hay Historia? Atestiguamos la épica de la tristeza, la nobleza del fracaso en *Cavalo Dinheiro*. Tiene que ver con los movimientos del mercado, del dinero o del devenir de la industrialización. Y también nada tiene que ver, porque el desamparo del hombre lo acerca al hombre desde que es consciente de que es uno de ellos, bajo la duda de que el otro puede sentir lo mismo, y ahí, quizá, lo haga menos desamparado. Lo ha dicho Ventura: "Nuestra tristeza será la alegría de hombres del futuro".

Recuerdo a Dreyer en la cantidad de rostros en *Cavalo Dinheiro*, como su concepto de *primeros planos fluyentes*, que sistematizaba el montaje de planos más anchos entre primeros planos, para luego semantizarlos a todos como el haber filmado rostros y gestos, y que según Deleuze intentaría poner al espacio en relación inmediata con el afecto. Uno ve, en un procedimiento tan parecido al del expresionismo, que se podría entender que aquella afección que busca Costa parte de una que le cruza a sí mismo al contemplar a sus personajes. Costa no pide una actuación. Hemos visto tantas veces el montaje de varios cientos de horas persiguiendo inscribir la fracción, el terremoto espiritual que le provoca y que entiende necesario para su película que uno se hace la idea: es una persecución desde el amor. Uno que puede abrir la posibilidad de la conmoción por Lo otro. Por Los otros. Crear un territorio. Que el amor genere el desbalance que desequilibre lo que necesariamente debe desequilibrarse suena a enseñar a amar. La ideología es el hombre.

Bibliografía

Derrida, J. (1993). *Espectros de Marx*. Madrid: Nacional.

Marx, K. & Engels, F. (1848). *Manifiesto del partido comunista*. Dominio público.

Tarkovski, A. (2011). *Martirológio. Diarios*. Salamanca: Sígueme.

Como citar: Rentería, C. (2015). Cavalo Dinheiro, *laFuga*, 17. [Fecha de consulta: 2026-11-26] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cavalo-dinheiro/727