

La trilogía de Fontainhas: cuerpos en tránsito, memorias en desplazamiento

Cassandra Zavaleta Silva

Egresada de Antropología de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Columnista en la Revista Saqra con la columna “(con) tacto cultural”, con interés en investigación en las áreas de la etnomusicología y la antropología visual.

e-mail: cassandra.zavaleta@pucp.edu.pe

Resumen

La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa —Ossos (1997), No Quarto da Vanda (2000) y Juventude em Marcha (2006)— ofrece una aproximación singular a la experiencia del desarraigó y la exclusión en la Lisboa contemporánea. A través de una estética minimalista y colaborativa, el cineasta construye un archivo corporal que visibiliza la precariedad de los habitantes de Fontainhas, comunidad migrante mayoritariamente caboverdiana. Su propuesta evita tanto el exotismo como la estetización del sufrimiento, para situar a los cuerpos como narradores activos de memorias, luchas y resistencias. Cada filme articula una dimensión específica de este archivo vivo: en Ossos, los cuerpos encarnan la vulnerabilidad de la supervivencia cotidiana; en No Quarto da Vanda, el encierro y la adicción revelan la inscripción del dolor en lo íntimo; y en Juventude em Marcha, el andar de Ventura testimonia la pérdida de un territorio y la persistencia de la memoria colectiva frente a la gentrificación. En conjunto, la trilogía muestra que los cuerpos desplazados son también agentes políticos que interpelan al espectador y reconfiguran las narrativas dominantes sobre pobreza y migración. Este análisis propone leer el cine de Costa como un ejercicio de antropología visual que problematiza la representación de la marginalidad y plantea una ética de la mirada. Sus imágenes nos recuerdan que los cuerpos, aun expulsados de los espacios, resisten como archivos vivientes capaces de transformar la memoria y desafiar el olvido.

Palabras clave

Migración, gentrificación, antropología visual, cuerpos-archivo, memoria.

The Fontainhas Trilogy: bodies in transit, memories on the move

Cassandra Zavaleta Silva

Graduate in Anthropology from the Pontifical Catholic University of Peru (PUCP). Columnist for Saqra Journal with the column “(con) tacto cultural”, with an interest in research in the areas of ethnomusicology and visual anthropology.

e-mail: cassandra.zavaleta@pucp.edu.pe

Abstract

Pedro Costa's Fontainhas Trilogy—Ossos (1997), No Quarto da Vanda (2000), and Juventude em Marcha (2006)—offers a unique approach to the experience of uprooting and exclusion in contemporary Lisbon. Through a minimalist and collaborative aesthetic, the filmmaker constructs a bodily archive that highlights the precariousness of the inhabitants of Fontainhas, a predominantly Cape Verdean migrant community. His approach avoids both exoticism and the aestheticization of suffering, placing bodies as active narrators of memories, struggles, and resistance. Each film articulates a specific dimension of this living archive: in Ossos, bodies embody the vulnerability of daily survival; in No Quarto da Vanda, confinement and addiction reveal the inscription of pain in the intimate; and in Juventude em Marcha, Ventura's walk bears witness to the loss of territory and the persistence of collective memory in the face of gentrification. Taken together, the trilogy shows that displaced bodies are also political agents that challenge the viewer and reconfigure dominant narratives about poverty and migration. This analysis proposes reading Costa's cinema as an exercise in visual anthropology that problematizes the representation of marginality and proposes an ethics of the gaze. His images remind us that bodies, even when expelled from spaces, resist as living archives capable of transforming memory and challenging oblivion.

Keywords

Migration, gentrification, visual anthropology, archive-bodies, memory.

La cinematografía de Costa: un archivo corporal del desplazamiento

Pedro Costa, cineasta portugués, se ha consolidado como un referente del cine contemporáneo por su capacidad para articular una mirada crítica sobre las desigualdades sociales mediante un lenguaje visual profundamente etnográfico. En su *Trilogía de Fontainhas* —compuesta por *Ossos* (1997), *No Quarto da Vanda* (2000) y *Juventude em Marcha* (2006)—, Costa examina las condiciones de vida en un barrio periférico de Lisboa, Fontainhas, habitado principalmente por inmigrantes de Cabo Verde, cuya existencia está marcada por la pobreza, la exclusión y el desplazamiento. Estas películas, que operan en la intersección entre el documental y la ficción, construyen un archivo visual y físico que documenta la experiencia de estos cuerpos como testigos vivientes de la precariedad, al tiempo que cuestiona las estructuras que perpetúan su marginalización.

A lo largo de la trilogía, Costa emplea un enfoque visual que privilegia la corporeidad de sus protagonistas, haciendo de sus cuerpos no solo el centro de la narrativa, sino también un vehículo para explorar temas más amplios como el impacto de la gentrificación¹, la migración y las memorias del colonialismo. Como señala Comolli (2009), el cine de Costa permite que los cuerpos hablen “con su propio lenguaje, el de la fatiga y la persistencia” (p. 45). Estos cuerpos no son solo símbolos de vulnerabilidad, sino también de resistencia, los cuales narran historias de pérdida, despojo y lucha a través de cada gesto, silencio y desplazamiento. Siguiendo a Bell Hooks (1990), la resistencia no solo se manifiesta como oposición a las estructuras de poder, sino también como una forma de saber encarnado que emerge desde los márgenes. En “Choosing the margin as a space of radical openness”, Hooks propone que estos márgenes deben ser entendidos como lugares donde se generan discursos alternativos que cuestionan el orden establecido. Los cuerpos que Costa retrata encarnan esa forma de resistencia: no como simple reacción, sino como producción de sentido desde la experiencia vivida (1990, p. 149). La resistencia, entonces, no radica únicamente en el gesto de persistir, sino en la capacidad de narrar el mundo desde otro lugar, desde “fuera del cuerpo principal” y sin embargo, siendo parte ineludible de él.

Este artículo explora cómo Costa convierte los cuerpos de sus personajes en archivos vivos que portan las marcas del desarraigo y la exclusión, mientras desafía las representaciones convencionales de la pobreza y el sufrimiento. Asimismo, se analiza

¹ El término gentrificación se refiere, en sentido amplio, a los procesos de transformación urbana que desplazan a comunidades empobrecidas para dar paso a proyectos de modernización y consumo ligados al capital inmobiliario. En el campo del cine, este fenómeno ha sido representado como una forma de violencia simbólica que no solo borra espacios físicos, sino también memorias colectivas y lazos comunitarios (Comolli, 2009; Delgado, 2015). En la Trilogía de Fontainhas, Pedro Costa retrata la gentrificación como una experiencia encarnada: la demolición del barrio no solo implica la pérdida de viviendas, sino el desarraigo de los cuerpos y la desaparición de memorias compartidas. Según Martins (2017), este proceso se conecta con los fantasmas coloniales que persisten en la Portugal contemporánea, mientras que Butler (2009) y Hooks (1990) permiten comprender los márgenes no sólo como espacios de precariedad, sino también como lugares de resistencia crítica.

cómo los espacios en ruinas que habitan estos cuerpos reflejan el impacto de las políticas de gentrificación y el desmantelamiento de las comunidades, y cómo, a pesar de estas condiciones, emergen formas de agencia y memoria colectiva. Finalmente, se abordan las implicaciones éticas y estéticas de representar el sufrimiento en la pantalla, sobre la base de reflexiones acerca de cómo el cine documental puede visibilizar estas realidades sin estetizarlas ni romantizarlas.

Pedro Costa y la construcción de un archivo corporal

El cine de Pedro Costa se enmarca en una tradición etnográfica² del cine documental, aunque subvierte sus convenciones al adoptar una estética minimalista que interpela y desafía activamente la mirada del espectador (Santos, 2013). En la *Trilogía de Fontainhas*, Costa colabora con actores no profesionales cuyas vidas están profundamente atravesadas por experiencias de migración, exclusión y precariedad. Según Nichols (2016), el documental participativo³ permite que “los sujetos se conviertan en coautores de su propia representación” (p. 78), y Costa lleva esta premisa más allá al situar los gestos, cuerpos y voces de los habitantes del barrio de Fontainhas en el núcleo de su narrativa cinematográfica. De este modo, las películas no solo documentan sus vidas, sino que las convierten en el vehículo principal para cuestionar las estructuras sociales que (re)producen su marginalidad.

En la representación de Fontainhas no solo se documenta la precariedad material de sus habitantes, sino que también se evidencia cómo estas condiciones se inscriben en los cuerpos, convirtiéndolos en testimonios vivos de la exclusión social. Este enfoque converge con los principios de la antropología visual, que, según MacDougall (1998), subraya el potencial del cine para registrar y analizar cómo las personas experimentan, negocian y resignifican su relación con el entorno. Costa utiliza esta capacidad del medio cinematográfico para visibilizar las consecuencias del desarraigo y la desigualdad en las dimensiones físicas y emocionales de los sujetos representados.

² En términos generales, el cine etnográfico busca registrar las formas de vida y las experiencias culturales desde una perspectiva situada, donde la cámara se convierte en un medio de observación y análisis social (MacDougall, 1998). Sin embargo, en la obra de Pedro Costa, lo etnográfico no radica en una descripción exhaustiva de prácticas culturales, sino en la construcción de un archivo visual donde los cuerpos de los habitantes de Fontainhas se convierten en testimonios de migración, exclusión y precariedad. Costa rehuye el exotismo y, mediante largos tiempos de rodaje y la colaboración con los propios sujetos, logra un registro denso de la vida cotidiana, en sintonía con lo que Santos (2013) denomina una “ética de la mirada”. Su cine puede considerarse etnográfico porque visibiliza las formas en que la desigualdad se inscribe en la experiencia vivida, situando a los sujetos filmados como coautores de sus representaciones y no como objetos pasivos de observación (Nichols, 2016).

³ El cine participativo se entiende como un modo documental en el que los sujetos filmados intervienen activamente en la construcción de su propia representación, ya sea a través del testimonio, la interacción con la cámara o la coautoría (Nichols, 2016). Este enfoque busca romper con la asimetría entre “cineasta” y “retratados”, promoviendo relaciones más horizontales en la producción de conocimiento audiovisual. En la obra de Pedro Costa, la participación va más allá de la simple interacción: sus protagonistas —habitantes de Fontainhas— inscriben sus gestos, silencios y cuerpos en el centro de la narrativa. Desde la perspectiva de MacDougall (1998), esto refleja el potencial del cine para registrar experiencias encarnadas, mientras que Rancière (2011) permite entenderlo como un acto emancipador, en el que el espectador mismo se ve desafiado a interpretar y reconocerse en esa agencia. Así, el cine de Costa se approxima al participativo al construir una poética de co-presencia donde los sujetos no solo son representados, sino que representan.

Reseña y análisis de los filmes

***Ossos* (1997): el cuerpo como espacio de supervivencia**

El primer filme de la trilogía, *Ossos*, introduce al espectador en el barrio de Fontainhas mediante una narrativa aparentemente sencilla que sigue la historia de una joven pareja y su bebé recién nacido en un entorno de pobreza extrema. Sin embargo, detrás de esta simplicidad se esconde un análisis complejo sobre la vulnerabilidad humana y la lucha por la supervivencia. Pedro Costa emplea un enfoque estético caracterizado por encuadres cerrados, luz tenue y diálogos escasos, lo cual genera una atmósfera asfixiante que refuerza la centralidad del cuerpo como espacio de resistencia. Según Nagib (2006), este minimalismo estético obliga al espectador a enfocar su atención en la materialidad de los cuerpos, revelando cómo el cansancio, la desesperanza y la precariedad se inscriben físicamente en los personajes.

En *Ossos*, la vida en Fontainhas aparece marcada por escenas donde la vulnerabilidad se impone en lo cotidiano. Una pareja joven sostiene a un recién nacido: la madre se muestra distante, con la mirada perdida, mientras el padre carga con el bebé hasta una estación de metro e intenta venderlo. La cámara no dramatiza la acción, simplemente acompaña los gestos contenidos y el silencio que atraviesa la secuencia. En otra escena, la joven rechaza el dinero ofrecido por una enfermera. Su negativa, breve y firme, revela la importancia de mantener cierta autonomía incluso en medio de la necesidad. En el filme el barrio mismo se convierte en protagonista: pasillos estrechos, paredes desgastadas y calles donde se entrecruzan movimientos mínimos, todos envueltos en una luz tenue que acentúa la sensación de fragilidad. Asimismo, Costa utiliza planos largos y encuadres repetidos, lo cual genera un hilo invisible que entrelaza experiencias distintas en las cuales la lentitud del ritmo y los sonidos apagados construyen una atmósfera no a través del énfasis en la palabra, sino en la persistencia silenciosa de los cuerpos y los espacios que habitan.

Desde una perspectiva antropológica, *Ossos* cuestiona cómo entendemos y representamos la pobreza. Costa rehúye el sensacionalismo y los estereotipos que muchas veces reducen a las personas en condiciones de precariedad a cifras, estadísticas o imágenes unidimensionales. Leavy (2018) advierte que este tipo de representaciones tiende a simplificar la experiencia de la pobreza, despojándola de sus dimensiones éticas y políticas. En lugar de ello, Costa sitúa al cuerpo en el centro, lo cual permite que este tome voz y narre su propia historia. Judith Butler (2009) argumenta que la precariedad es “una condición estructural que se inscribe en el cuerpo mismo” (p. 32), y esta idea cobra especial relevancia en *Ossos*. Los gestos agotados, las miradas perdidas y los movimientos limitados de los personajes reflejan no solo su pobreza material, sino también el despojo emocional y social que enfrentan.

¿Qué significa, entonces, que un cuerpo se convierta en testimonio viviente de la exclusión? ¿Es posible leer esos cuerpos sin caer en lecturas paternalistas

o romantizadas? Costa, a través de sus silencios y planos prolongados, parece proponer que la narrativa de la pobreza no requiere ornamentos ni explicaciones excesivas: *los cuerpos tienen su propio lenguaje*. Según Delgado (2015), la “estética de la pobreza” en el cine de Pedro Costa no busca exotizar la precariedad, sino ofrecer un espacio de resistencia donde los cuerpos puedan recuperar agencia. Esta representación no idealiza la pobreza, pero tampoco la reduce a la vulnerabilidad; en cambio, convierte a los personajes en archivos vivos de la desigualdad, capaces de interpelar directamente al espectador.

Al hacerlo, el filme obliga a reflexionar sobre las estructuras que perpetúan estas condiciones, pero también sobre cómo entendemos la pobreza más allá de sus manifestaciones visibles. En este sentido, los cuerpos en la trilogía no son solo evidencia de la exclusión, sino también de la resistencia que se construye en la cotidianidad, en los gestos más mínimos y en los silencios que desafían los discursos dominantes. Como señala Delgado (2015), esta estética propone una ética visual que demanda una lectura crítica, no solo de las imágenes, sino del propio lugar que ocupamos como espectadores.

En última instancia, la propuesta de Costa no es solo un testimonio de la precariedad, sino una invitación a repensar nuestra relación con la pobreza: no como un espectáculo que observar, sino como un proceso que entender desde sus múltiples matices y resistencias.

No Quarto da Vanda (2000): el cuerpo-adicto como espacio de dolor

En No Quarto da Vanda, la habitación se convierte en el centro de gravedad de la película. Allí transcurren las escenas más largas: Vanda fuma sin descanso, conversa entre toses, se recuesta en la cama y deja que las historias circulen a través suyo, como si fueran voces que no le pertenecieran del todo. Esa sensación proviene de su modo de estar y no estar a la vez: las adicciones adormecen su cuerpo, le otorgan un aire de presencia ambigua, de alguien que parece presente y ausente al mismo tiempo. El humo espeso impregna la penumbra, mientras las mantas arrugadas, las sábanas sucias y los papeles acumulados delinean un espacio caótico que, sin embargo, funciona como refugio frente a lo que ocurre afuera. El estruendo de las máquinas de demolición se escucha, pero siempre distante, como si las paredes del cuarto la protegieran momentáneamente de la inminente desaparición del barrio. Esa intimidad contrasta con la presencia de los hombres: Nhurst y Nando aparecen en la calle o en habitaciones abiertas al ruido de la destrucción, bañándose en casas a medio derruir o intercambiando rumores del vecindario. Mientras tanto, las mujeres permanecen en espacios cerrados, compartiendo miradas o palabras mínimas que sostienen una convivencia silenciosa. El montaje alterna estas presencias, marcando la diferencia entre lo íntimo y lo público, entre lo que queda resguardado y lo que se expone a la intemperie. El cuarto de Vanda, sombrío y desordenado, se erige así como un territorio ambiguo: lugar de encierro, pero también de resguardo,

donde la vida cotidiana se sostiene en medio del derrumbe que acecha más allá de sus paredes.

De este modo, Costa explora la marginalización y la exclusión en un registro profundamente íntimo y radical. Al situar casi toda la narración en el espacio reducido de la habitación de Vanda —una mujer atrapada en la adicción a las drogas y en la pobreza extrema—, el filme se convierte en una crónica visual de su degradación física y emocional. Ese cuarto, cargado de objetos desordenados y envuelto en una atmósfera opresiva, se presenta como un lugar donde el dolor no solo se experimenta, sino que también se archiva, se acumula y se hace visible en cada gesto y en cada silencio.

La estética de la película, que recuerda la composición pictórica de Caravaggio por su manejo de la luz y la sombra, transforma este espacio íntimo en un escenario ético y político. Como señala Delgado (2015), Costa no busca explotar la miseria, sino invitar al espectador a confrontar la realidad de quienes habitan los “márgenes” de la sociedad. Sin embargo, este enfoque plantea preguntas cruciales desde la antropología visual: ¿qué significa documentar la marginalidad sin reforzar los discursos de victimización? Jacques Rancière (2011) sugiere que el cine de Costa “convierte el sufrimiento en un gesto político sin explotar la miseria” (p. 54), y en *No Quarto da Vanda* esto se materializa en la representación del cuerpo de Vanda como un testimonio de la violencia estructural descrita por Scheper-Hughes y Bourgois (2004).

El deterioro físico de Vanda —su respiración entrecortada, sus gestos pesados, su postura encorvada— no solo revela los efectos devastadores de la exclusión social y el abandono estatal, sino que transforma su cuerpo en un archivo viviente de la precariedad. Cada movimiento pausado y cada silencio cargado encapsulan la conexión profunda entre las condiciones materiales y las experiencias corporales, lo cual obliga al espectador a confrontar las historias de dolor, resistencia y supervivencia inscritas en este espacio íntimo. Sin embargo, el documentar el dolor ajeno siempre plantea un dilema ético: ¿cómo representar el sufrimiento sin caer en su estetización? ¿Es posible mostrar la vulnerabilidad sin reducirla mediante una mirada exotizante?

Pedro Costa parece responder a estos interrogantes con una estética que rehúye la explotación visual, donde apuesta por una ética de la mirada que interpela al espectador desde una posición de incomodidad crítica. En lugar de convertir el cuerpo sufriente en un objeto pasivo, su cine lo eleva a un espacio activo de denuncia y resistencia, donde las marcas de la exclusión social se transforman en gestos políticos. Así, Costa no solo expone las consecuencias de la marginalización, sino que invita a reconfigurar nuestra percepción de los cuerpos históricamente estigmatizados, desafiándonos a reconocer en ellos algo más que vulnerabilidad: su agencia y su capacidad para resistir desde lo más cotidiano.

***Juventude em Marcha* (2006): el cuerpo como espacio de resistencia**

El último filme de la trilogía, *Juventude em Marcha*, cierra el ciclo centrándose en Ventura, un migrante caboverdiano mayor cuya experiencia de desarraigamiento y desplazamiento constituye el núcleo narrativo de la película. Tras la demolición de Fontainhas debido a procesos de gentrificación, Ventura deambula por espacios vacíos que no solo representan una pérdida física —la desaparición de un hogar—, sino también una pérdida simbólica: el desmantelamiento de una comunidad y de las memorias que esta sostenía.

En diversas escenas, Ventura deambula por ruinas y edificios recién levantados, como si su cuerpo atravesara dos tiempos a la vez: el del barrio desaparecido de Fontainhas y el de Casal da Boba, donde ahora habitan los desplazados. En su andar pausado, busca a los que llama sus hijos, y en ese recorrido va desplegando recuerdos de su vida en Portugal. Habla de jornadas de trabajo en la construcción, de los muros que levantó para el Banco Borges y Hermanos en la plaza del Comercio, o de las estatuas que ayudó a colocar en el museo Gulbenkian. Cada relato viene acompañado por la reiteración de una carta de amor, un texto que recita incansablemente como si quisiera grabarlo en la memoria de quienes lo escuchan. A veces la carta surge en medio del silencio de un pasillo, otras en la penumbra de un apartamento vacío, resonando como un eco de algo que pertenece tanto al presente como al pasado. La cámara se detiene en sus gestos y en las pausas de su voz, mostrando cómo las palabras, entrecortadas y repetidas, sostienen la memoria de una vida marcada por el desarraigamiento. Frente a él, los nuevos bloques de vivienda aparecen impersonales, fríos, incapaces de contener la historia de quienes fueron expulsados de su barrio. Ventura recita por esos espacios con una voz que habla en nombre de muchos: cada frase suya es testimonio de una experiencia compartida, la de cientos de inmigrantes caboverdianos que llegaron a Lisboa para construir una ciudad que nunca llegó a ser del todo suya.

Así, Ventura trasciende su condición de personaje para encarnar lo que Martins (2017) describe como el “fantasma del colonialismo” (p. 87), un cuerpo desplazado que carga consigo las marcas del despojo y la alienación histórica. Desde una mirada antropológica, su figura plantea interrogantes esenciales: ¿cómo se inscriben las historias de desarraigamiento en los cuerpos migrantes? ¿Qué significa resistir cuando las estructuras materiales y simbólicas que daban sentido a la vida han sido destruidas? Ventura, a través de su andar pausado y su interacción con paisajes desolados, no solo representa la memoria de la pérdida, sino también el desafío continuo de habitar espacios que rechazan su presencia.

MacDougall (1998) sostiene que el cine tiene una capacidad única para explorar la relación entre los individuos y su entorno. En *Juventude em Marcha*, Costa aprovecha esta capacidad al situar a Ventura en largas tomas que lo muestran atravesando ruinas y enfrentando paisajes cargados de ausencia. Estos espacios despojados actúan como

metáforas visuales de la violencia de la gentrificación, mientras que el cuerpo de Ventura se convierte en un símbolo de resistencia, testimonio de la capacidad humana de persistir incluso frente a la exclusión. La poética visual de Costa convierte cada escena en una meditación sobre la tensión entre la memoria colectiva y el borrado sistemático de los espacios que la sostienen.

El filme culmina la trilogía con una ambigüedad cargada de significado. Aunque los cuerpos de los personajes parecen atrapados en ciclos perpetuos de pobreza y desarraigamiento, su mera existencia —su capacidad de moverse, recordar y narrar— los posiciona como agentes activos de memoria y resistencia. En este sentido, Bell Hooks (1990) sostiene que el margen no es únicamente un lugar de exclusión, sino también un espacio desde el cual se produce una resistencia crítica que desafía el poder dominante y permite nuevas formas de agencia. Al explorar la intersección entre pobreza, gentrificación y migración, *Juventude em Marcha* no ofrece respuestas definitivas, sino una reflexión profunda sobre el destino de los cuerpos desplazados: ¿pueden estos encontrar nuevas formas de pertenencia o permanecerán como vestigios vivientes de un pasado irrecuperable? Costa deja abierta esta pregunta, invitando al espectador a considerar cómo los procesos históricos y estructurales inscriben sus huellas en los cuerpos y los espacios.

Conclusiones: el cuerpo como archivo en el cine de Costa

La *Trilogía de Fontainhas* de Pedro Costa trasciende su aparente intención documental para convertirse en un poderoso testimonio cinematográfico sobre la exclusión, el desarraigamiento y la resistencia. Más que narrar la desaparición de un barrio, las películas construyen un archivo visual donde los cuerpos que lo habitaron se erigen como memorias vivientes de un espacio y un tiempo que el progreso ha intentado borrar. Desde la respiración entrecortada de Vanda hasta el caminar errático de Ventura por paisajes desolados, Costa revela que los cuerpos no son simples receptores del impacto de la exclusión, sino portadores de memoria y resistencia en constante acción. Tal como plantea Bell Hooks (1990), la resistencia también puede surgir desde los márgenes como un acto de afirmación política y creación de significado, una forma de habitar el mundo que desafía las narrativas dominantes desde la experiencia encarnada. En una línea similar, Ingold (2011) sostiene que “la experiencia del espacio está mediada por la corporeidad de quienes lo habitan” (p. 103). En este sentido, Costa logra plasmar en pantalla la relación intrínseca entre los cuerpos y los espacios que los contienen, haciendo que cada gesto, cada silencio y cada ruina sean parte de un lenguaje más amplio que interpela tanto al espectador como al contexto histórico y político que estos cuerpos habitan y denuncian.

El análisis de esta trilogía también evidencia que las historias de pobreza y exclusión no necesitan adornos ni explicaciones paternalistas. Como afirma Delgado (2015), la estética de la pobreza en Costa no busca estetizar el dolor, sino resaltar la agencia

de sus personajes al convertirlos en narradores de sus propias historias. A través de planos prolongados, silencios inquietantes y un enfoque en las interacciones cotidianas, Costa crea un cine que desafía al espectador a reconfigurar su mirada y a confrontar sus propias ideas preconcebidas sobre la pobreza, la migración y la gentrificación.

En esta trilogía, los cuerpos actúan como “archivos vivos”, portadores de las marcas del colonialismo, la marginalización y el despojo, tal como lo señala Martins (2017). Sin embargo, es crucial destacar que estos cuerpos-archivo no son pasivos. A diferencia de los archivos tradicionales, asociados a un almacenamiento inerte de información, los cuerpos en el cine de Costa son archivos activos: transforman, reconfiguran y resignifican constantemente las narrativas de memoria y desplazamiento. Cada movimiento, cada interacción y cada mirada cargan y transmiten historias que dialogan con el presente, que invita a una reflexión crítica sobre las políticas que perpetúan la exclusión y el olvido.

Las preguntas planteadas a lo largo del análisis —sobre la posibilidad de documentar sin estetizar, sobre la resistencia frente a la vulnerabilidad y sobre el destino de los cuerpos desplazados— encuentran su respuesta en la ambigüedad deliberada del cine de Costa. Si bien los personajes parecen atrapados en ciclos de pobreza, su capacidad de narrar, de existir y de resistir convierte su experiencia en una forma de resistencia activa frente al borrado sistemático de sus historias.

En síntesis, la *Trilogía de Fontainhas* no solo documenta la desaparición de un barrio y sus habitantes, sino que plantea preguntas fundamentales sobre el lugar del cuerpo en las narrativas de memoria y desplazamiento. Los espacios desolados y los cuerpos cargados de precariedad no son solo escenarios ni personajes: son símbolos de una lucha más amplia contra las estructuras que perpetúan su pobreza y marginalización. Al construir este archivo cinematográfico, Costa no cierra su narrativa con respuestas definitivas, sino con una reflexión abierta sobre cómo las historias de los cuerpos desplazados resisten el olvido y reconfiguran la memoria colectiva.

La trilogía, entonces, no es solo un testimonio de pérdida, sino un recordatorio de la capacidad humana para resistir y transformar (Hooks, 1990). En un mundo donde las políticas de exclusión parecen inevitables, *Juventude em Marcha* deja una lección esencial: los cuerpos pueden ser borrados de los espacios, pero no de la memoria. En el cine de Costa, estos cuerpos-archivo desafían las concepciones tradicionales del “archivo” como contenedores estáticos, lo cual demuestra que son agentes activos de transformación y resistencia, capaces de sostener y transmitir las historias que nos definen y nos cuestionan.

Referencias bibliográficas

- Butler, J. (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso.
- Comolli, J.-L. (2009). “*Voir et pouvoir: L’innocence perdue du cinéma.*” *Cahiers du cinéma*, 45, 40-56.
- Delgado, S. (2015). “*Pedro Costa y la estética de la pobreza.*” *Revista de Cine y Cultura Visual*, 8(2), 56-78.
- Hooks, B. (1990). *Choosing the margin as a space of radical openness.* En *Yearning: Race, gender, and cultural politics* (pp. 145–153). South End Press.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description.* Routledge.
- Leavy, R. B. (2018). *Poverty on screen: Visual clichés and missing voices.* *Journal of Media Critique*, 4(13), 55–63.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema.* Princeton University Press.
- Martins, J. (2017). “*Colonial Ghosts in Pedro Costa’s Cinema.*” *Journal of Visual Anthropology*, 30(1), 85-102.
- Nagib, L. (2006). *World cinema and the ethics of realism.* Continuum.
- Nichols, B. (2016). *Introduction to Documentary.* Indiana University Press.
- Rancière, J. (2011). *The Emancipated Spectator.* Verso.
- Santos, J. (2013). “*The Ethics of Looking in Pedro Costa’s Cinema.*” *Screening the Margins*, 12(1), 45-67.
- Scheper-Hughes, N., y Bourgois, P. (2004). *Introduction: Making Sense of Violence.* En N. Scheper-Hughes & P. Bourgois (Eds.), *Violence in War and Peace: An Anthology* (pp. 1-31). Oxford: Blackwell Publishing.