



---

**Título artículo / Títol article:**

Contactos (1970) de Paulino Viota. Una poética del vacío

**Autores / Autors**

Pablo Ferrando García

**Revista:**

Debats

**Versión / Versió:**

**PDF editorial**

**Cita bibliográfica / Cita bibliogràfica (ISO 690):**

FERRANDO GARCÍA, Pablo. Contactos (1970) de Paulino Viota. Una poética del vacío.  
*Debats*, núm. 120, 2013

**url Repositori UJI:**

<http://hdl.handle.net/10234/89688>

---



# *Contactos* (1970) de Paulino Viota. Una poética del vacío

PABLO FERRANDO GARCÍA

## Algunas acotaciones preliminares: el cine como instrumento de combate

Es imposible recoger toda la dimensión fílmica de *Contactos* si no atendemos al contexto histórico-social en el que se gestó. El primer largometraje del santanderino Paulino Viota es un fiel reflejo del aire de los tiempos en los que la opresión franquista era tan palpable en la vida cotidiana que el cine se convertía en un espacio subterráneo por donde moverse para gritar en silencio. Esta relación especular entre las imágenes de Viota y la realidad del momento tiene una feliz confluencia en la apelación activa al espectador de la época. Apropiándonos de las palabras de Wajcman, al hablar del espectador-testigo de *Shoah*, podríamos suscribirlas cuando señala, en términos psicoanalíticos, que éste se concreta desde su implicación en el acto de mirar: “Su pasaje al acto podría plasmarse en el paso dado de *ser a hacerse* [...] no es *ser* espectador, es *hacerse*, es decir, consentir, subjetivar este pasaje donde el espectador se transforma en mirador deliberado en ese lugar de testigo que el filme asigna a cada cual”<sup>1</sup>. Así pues, existe un gesto comprometido por parte del espectador en el acto de mirar, propiciado por los planos-secuencia de la película de Viota en los que la igualdad del tiempo real con el tiempo fílmico produce un efecto de realidad.

*Contactos* representa el modelo extremo del cine independiente español de finales de los sesenta y principios de los setenta, precisamente porque su público tenía un fuerte compromiso con las imágenes que se le brindaban, dado que éstas se ofrecían desde la más estricta clandestinidad. *Contactos* fue realizada sin ningún permiso administrativo (falta de subvenciones, de autorizaciones para el rodaje y de licencias de exhibición) y sus proyecciones se hicieron al margen de las condiciones normales de la industria (desde los primeros pases en una tienda donde se sonorizó<sup>®</sup>, pasando por centros culturales y cine-clubs, hasta festivales como la 2ª Semana Internacional de ▶

<sup>1</sup> WAJCMAN, Gérard, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, pág. 229.

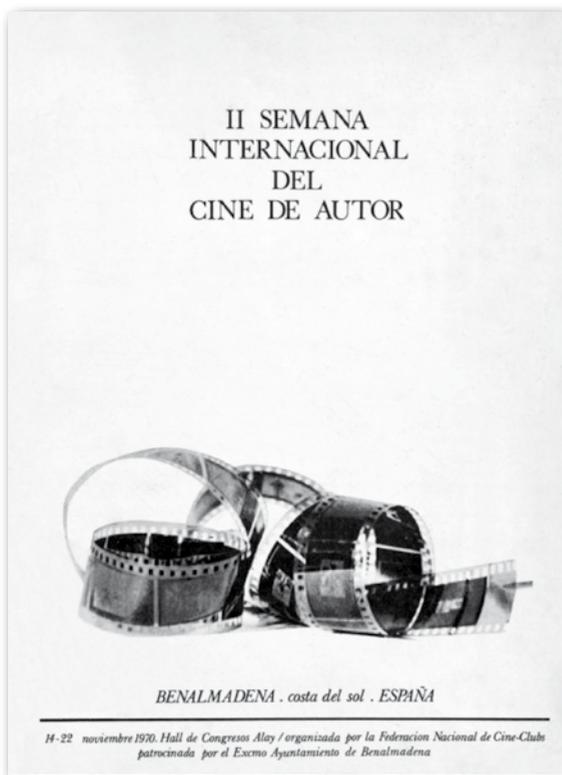


Cine de Autor de Benalmádena<sup>2</sup>), por lo que el espectador debía estar perfectamente informado y participar en ella a modo de compromiso intelectual y político.

Sin embargo, a fecha de hoy, la cualidad singular de *Contactos* está en abordar una "realidad rutinaria y cotidiana"<sup>3</sup> y no una soflama política. El propósito ha sido acomodar una película sobre el clima franquista bajo la envoltura de las vanguardias imperantes. Dicho de otro modo, se ha desdramatizado y reducido el relato a la mínima expresión para que el testimonio del franquismo pueda manifestarse desde las formas cinematográficas, mediante las rupturas del cine convencional. Es una película donde, como veremos, las situaciones son tan inanes como insignificantes. Prueba de ello lo tenemos en los diálogos, cuya tosquedad e ingenuidad (tal vez lo que peor ha envejecido del film) sólo remiten a meras escenas consuetudinarias y carecen de información narrativa importante. Tan sólo contribuyen a mostrar la atmósfera opresiva de la vida bajo el régimen franquista. Pero es la aplicación de los tiempos

2 Manuel Vidal Estévez señala que *Contactos* disfrutó de una proyección informativa al no admitirla el comité de selección. Vid. VIDAL, Manuel, "Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973", en HEREDERO, Carlos - MONTERDE, José Enrique (eds.), *Los "nuevos cines" en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 2003, pág. 209.

3 VIOTA, Paulino, *Op. cit.*, pág. 111.



muertos y el empleo sistemático de los planos-secuencia, lo que "hace que sea el tiempo, la duración del plano, el verdadero acontecimiento profílmico"<sup>4</sup>.

Durante los años cincuenta y principios de los sesenta, había el deseo de someter al cine a un revisionismo sobre su naturaleza estética e industrial. Se trataba de convertir al cine español en una sólida plataforma cultural para incidir sobre la realidad con objeto de cambiarla de algún modo. De ahí que, quienes se arrimaron a las propuestas defendidas en las mencionadas Conversaciones de Salamanca solicitaran a la administración franquista un mayor fomento del cine, más tolerancia por parte de la censura, protección económica y el desarrollo de una industria nacional que partiera de la creación de nuevos profesionales en la Escuela Oficial de Cine.

Frente a esta perspectiva, donde el realismo era el elemento dinamizador y de la que se obtenía la impronta de la modernidad, surgió una actitud radicalmente distinta: el cine pobre. Esta nueva orientación, tan opuesta a aquella, tuvo su impulso en las Primeras Jornadas Internacionales, celebradas en Sitges durante la primera semana de octubre de 1967. *El Manifiesto del cine pobre*, texto firmado por Enrique Brasó en la revista *Fotogramas*<sup>5</sup>, supuso la justificación pública de la nueva tendencia a partir de una serie de cortos y largometrajes caracterizados por contar con unos medios económicos y técnicos realmente modestos. Estas limitaciones venían a sellar una independencia absoluta, al margen de los canales industriales, pero con unos resultados, en muchas ocasiones, muy cercanos al amateurismo. Era, por un lado, una manera de asumir una posición clara contra el propio mercado cinematográfico y, por otro, una forma de imponer el dominio absoluto de sus trabajos ante la actitud de obviar las protecciones y controles administrativos, aunque, como se sabe, esto no siempre era así pues la cruda realidad chocaba frontalmente con las propuestas utópicas que defendieron.

Había, además, otra razón de peso que contribuía a la proliferación de películas y cor-

4 PENA, Jaime J., en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997, pág. 679.

5 *Fotogramas*, 1153 (noviembre, 1970).



tometrages independientes: ante el deseo de profesionalizarse: la nueva generación de cineastas ya no podía acceder de forma oficial, bien porque muchos no superaban las pruebas<sup>6</sup> para entrar a la EOC, o bien porque su desaparición posterior impedía incorporarse a ella. Sólo hasta que la Facultad de Ciencias de la Información pudiera cubrir el hueco dejado por la EOC no podía normalizarse el estatus profesional cinematográfico. Pero esta circunstancia, una década más tarde, se convirtió en una especie de aborto, ya que, en realidad, apenas pudo nacer el nuevo espacio oficial como nutriente de las nuevas generaciones, al quedar desvirtuado de inmediato su cometido original y convertirse en un centro académico donde también se diera cabida a los futuros periodistas y publicistas.

El cine marginal, artesano, independiente y pobre estuvo representado por un gran elenco de directores cuya acogida fue calurosa porque su filiación y correspondencia suponía, en muchos casos, una explícita actitud antifranquista: Adolfo Arrieta (el corto de 16 mm *El crimen de la pirindola*, 1965), Gonzalo Suárez (*Ditirambo vela por nosotros*, 1966), Jaime Chávarri (con material de super ocho: *Blancanieves, run*, 1967 y *Ginebra en los infiernos*, 1969), Ricardo Franco (en su ruda película de raigambre saietesca, *El desastre de anual*, 1970), Gerardo García, Alfonso Ungría, Augusto M. Torres, Pere Portabella, Antonio Drove, Álvaro del Amo y Paulino Viota, entre muchos otros. Casi todos ellos desarrollaron trabajos en formatos de

6 Paulino Viota fue uno de los muchos que acusaron esta circunstancia. El cineasta santanderino confiesa haberse presentado en sucesivas pruebas de acceso sin éxito, dado que convocaban apenas una decena de plazas frente al centenar de aspirantes. VIOTA, Paulino, *Op. cit.*, pág. 108.

16 y 8 mm, aunque otros tantos luego fueron, posteriormente, hinchados a 35 mm con el fin de disponer de una mayor difusión.

Además de las condiciones paupérrimas de producción, como en el caso de *Contactos*, que se rodó en blanco y negro, con una cámara alquilada Paillard-Bolex de 16 mm, sin sonido, actores no profesionales<sup>7</sup> y montada con una moviola manual de manivela, totalmente *amateur*<sup>8</sup>, también estaba en mente plantear posturas combativas contra el régimen. Aquí ya no existía una connivencia o aceptación sumisa con las autorizaciones franquistas, como ocurría con el Nuevo Cine Español, sino que se ejercía la resistencia. Se consideraba el cine comercial de cualquier país como expresión de la clase dirigente, como mercancía e instrumento de control, la cultura estaba impuesta eficazmente por la burguesía, y el intelectual, afín a una sociedad vertical, era visto como pieza de la propia represión. Se defendía la idea de que el cineasta autogestionaba la película para gozar de un control absoluto en su elaboración, por lo cual se renunciaba (y denunciaba) a la protección comercial y podía obviarse la censura. La Escuela Oficial de Cine representaba para ellos una llave de control estatal, y la industria desarrollada significaba

7 Eran amigos del realizador que estaban estudiando en la EOC o bien se movían por el entorno de cineclubes. Guadalupe Güemes, la protagonista de la película, era estudiante de la EOC. José Ángel Rebolledo, que, además de ejercer como ayudante de dirección, también hizo el papel de uno de los policías, fue amigo del cineclub FAS de Bilbao y también alumno de la EOC. Javier Vega es primo hermano de Paulino Viota y con el que había colaborado en *Fin de un invierno* (1968), un medimetrage de 16 mm. Todos estos datos los hemos recogido en VIOTA, Paulino, *Op. cit.*, pág. 113.

8 Su propietario era Juan Tamarit, el popular mago televisivo, entonces alumno de dirección en la EOC y amigo de Guadalupe Güemes. También dispusieron de una silla de ruedas para hacer los *travellings*. Ídem, pág. 113.





la explotación del trabajador porque, según las tesis marxistas, se pensaba que dicha industria suponía aumentar más, si cabe, los procesos de producción para fomentar el carácter alienante del consumo. Por tanto, cambiar el sistema de producción y consumo del cine era la única vía para los cineastas independientes de participar en la transformación de la realidad.

En este sentido puede entenderse las discusiones desarrolladas en la primera edición del Festival de Sitges (1967) cuando apostaban por el papel activo del cineasta en la sociedad, desmarcándose por completo de las estructuras de producción establecidas, tanto desde la perspectiva mercantilista, como política y burocrática<sup>9</sup>. La fuente de la que se bebía para tomar esta postura marxista y radical provenía del conocimiento de una serie de libros y películas que les llegaban a cuentagotas, pero que eran acogidos con admiración y vehemencia: los libros de Louis Althusser, *La revolución teórica de Marx*, *Para leer el Capital*<sup>10</sup>, *El Anti-Dühring* de Engels, éste último sacado en las imágenes de *Contactos* como referente de uno de los textos de cabecera más leídos en esos años, en los que se planteaba una visión crítica del socialdemócrata al que se menciona en el título de Engels como base para desarrollar el materialismo histórico-dialéctico marxista.

## El vacío como discurso fílmico y político

Paulino Viota no esconde en *Contactos* la decisiva influencia de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (1968) de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet para su concepción formal. Sin embargo, la inclinación hacia la mencionada película no se corresponde únicamente a su afinidad estética, sino también a la enunciación ideológica del film: "En realidad, pienso ahora, *Contactos* es *Crónica de Anna Magdalena Bach* sin Bach, sustituyendo la música genial del cantor por la atmósfera oprimiente del franquismo; sustituyendo el placer incesante de la escucha de la película de Straub,

9 PÉREZ MERINERO, Carlos y David, *Cine español: Algunos materiales por derribo*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973, pág. 28.

10 Estos dos ensayos fueron publicados en nuestro país en 1967 y 1969 respectivamente, y traducidos por Marta Harnecker.

por la rutina opresiva de la vida bajo Franco. La película de Straub también es una película política, y eso me interesaba mucho. Mi propósito fundamental en *Contactos* era conciliar una película sobre el franquismo (contenido o materia) con una película que utilizase esas formas de vanguardia cinematográfica que he tratado de describir"<sup>11</sup>.

Se trataba, en el fondo, y siguiendo la idea de Godard (cineasta igualmente admirado por Viota), de que la forma cinematográfica contuviera el fondo o contenido<sup>12</sup>. En la película de Straub y Huillet, se pone en imágenes, por medio de la presentación de los manuscritos, las cartas y la música, la interrelación entre el intelecto, el arte y la vida del artista. Dicha mirada está formalizada a través de la sucesión de los planos-secuencia cuya duración fílmica es respetuosa con la versión íntegra de las interpretaciones musicales para definir las condiciones de trabajo de Bach y así materializar su obra en directo. "Una música que es tratada no sólo como fuente de consolación y belleza, sino en tanto que expresión del trabajo humano, esa práctica a partir de la cual brota la plusvalía"<sup>13</sup>.

11 VIOTA, Paulino, *Op. cit.*, pág. 112.

12 GODARD, Jean-Luc, "Alfred Hitchcock, un poète maudit qui eut un succès commercial immense", en *Libération* (2 de mayo de 1980), págs. 12-13.

13 ZUNZUNEGUI, Santos, "El cine bien temperado", en *Cahiers du Cinema. España*, 7 (diciembre, 2007), pág. 67.





El rasgo estilístico de Straub y Huillet reside en una suerte de dialéctica entre el acto de habla y el acto de música, en un ejercicio donde las diferentes informaciones visuales y sonoras (no olvidemos la voz de Anna Magdalena que hace las veces del propio Bach: tanto en sus escritos como en sus manifestaciones verbales se encarna en su marido) se superponen y se enfrentan como un “acto de resistencia”<sup>14</sup>.

Sin embargo, la principal vinculación que tiene la película de Straub y Huillet con la de Viota reside en el gesto semántico del vacío, el intersticio visual de la captura de la realidad como valor simbólico de un discurso fílmico y político: “Cada fragmento de música que mostremos se ejecutará realmente ante la cámara, toma de sonido directo y (con casi una sola excepción) filmado en un solo plano. La clave estará en atrapar lo que pasa con ese músico o con otro, nada más. El nudo de lo que se muestre cuando haya un fragmento de música es cómo se interpreta esa música en cada ocasión. Puede suceder que se introduzca mediante una partitura, un manuscrito o un texto impreso original. Luego, en los intervalos, están las secuencias, ni escenas ni episodios (estuvimos borrando hasta no tener ya ni escenas ni episodios), sino sólo lo que Stockhausen llamaría ‘puntos’. Todo lo que se muestre, fuera de las ejecuciones musicales, serán ‘puntos’ de la vida de Bach”<sup>15</sup>.

Esos nudos, al igual que los intervalos considerados como puntos, se convierten en espacios vacíos que van a ser habitados por el espectador. De la misma manera, *Contactos* utiliza con harta frecuencia los planos vacíos y aquellos otros que, sin serlos estrictamente hablando, dominan el campo visual con un espacio hueco debido al descentramiento de los encuadres. Recordemos el momento en que Tina (Guadalupe Güemes) se pone a leer una revista en un ominoso primer término del plano general donde, al fondo, encontramos el recibidor de la pensión. O bien, el plano-secuencia en la que la protagonista mantiene relaciones con un cliente del restaurante. Sin olvidar aquellas imágenes en las cuales la cámara permanece

14 DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 1996, pág. 336.

15 STRAUB, Jean-Marie, “Chronik der Anna Magdalena Bach”, en *Cahiers du Cinema*, 193 (1967). Sacado de *Cahiers du Cinema. España*, 7 (diciembre, 2007), pág. 62. Traducción de Natalia Ruiz.

quieta, sin esforzarse por seguir a los personajes que salen de cuadro, filmando espacios vacíos.

Viota, consciente del potencial expresivo frente a este rasgo minimalista, construye estos planos-vacíos, inspirados a su vez por la escultura de Jorge Oteiza y los llamados, por Noël Burch, *pillow-shots* (para señalar una de las marcas estilísticas de Yasujiro Ozu), con el fin de poner en imágenes la disolución o abandono de los personajes en un ambiente claustrofóbico y oprimido que pesa sobre las clases trabajadoras y la forzosa clandestinidad de aquellos que se enfrentaban contra el régimen autoritario. El plano-vacío o plano almohadilla (*pillow-shots*) consiste en largos planos donde se suspende momentáneamente la acción dramática y en los cuales los personajes abandonan el espacio, para que se transforme en una especie de bodegón plástico. La peculiaridad de *Contactos* estriba precisamente en que dichas imágenes, tal y como observa certeramente Jaime Pena, “se integran en la continuidad del plano-secuencia –salvo un plano de unos pocos segundos de una cama–”<sup>16</sup>. Así, Paulino Viota no los presenta de forma autónoma o aislada, tal y como hiciera el cineasta nipón, sino que se desarrollan en el propio transcurso del plano aprovechando las entradas o salidas de campo de los personajes. Si, en Ozu, tales planos se exhiben bajo un registro melodramático, dado que indican al espectador un tiempo transido sobre un personaje o situación, podemos precisar que en *Contactos* son presentados con una relación espacio-temporal marcada por el entorno de los personajes para borrar o anular el sentido narrativo y orientarlo exclusivamente como espacio físico, vívido y existencial, por lo que volvemos a encontrarnos más cerca del cine de Straub-Huillet. Son, en suma, planos que invitan al espectador a habitarlos junto a los personajes. Pero, al mismo tiempo, la expulsión de los protagonistas en este tipo de planos también puede sugerir metafóricamente el vacío social y político de los ciudadanos en el contexto cotidiano.

No en vano, Paulino Viota eligió deliberadamente el título de *Contactos* como referencia a la pieza del compositor alemán Karl-Heinz

16 PENA, Jaime J., en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.), *Op. cit.*, pág. 678.





Stockhausen, concebida entre “1959 y 1960 para sonidos electrónicos, piano y percusión, donde una serie de personas que hablaban se repartían entre la sala y los asistentes al concierto, mientras los músicos eran colocados en lugares opuestos a mitad de camino de ellos”<sup>17</sup>. Lo interesante de esta pieza, para lo que nos ocupa, es su dimensión espacial, la forma en que los diferentes planos del espacio y la relación entre los sonidos humanos, los instrumentales y los electrónicos posibilitan la experimentación sobre la temporalidad o duración de los mismos. Creemos, pues, que, del mismo modo, Paulino Viota, a través de la conexión entre el campo vacío y el fuera de campo, sugerido por las entradas y salidas de los personajes, establece una cohesión diegética gracias a la incorporación de sonidos ambientales o diálogos en *off* (véase la larga conversación entre Javier y Tina, hablando de sus trayectorias vitales y laborales, al poco de haber mantenido relaciones sexuales). La paradoja de tal operación fílmica reside en el hecho de que no funciona como un dirigismo de la mirada para el espectador, tal y como sería canónico en el cine convencional, sino con objeto de que pueda ensancharse la dimensión espacial más allá de la propia representación fílmica. Gómez Tarín señala que “la relación entre campo y fuera de campo es biunívoca, no puede existir el uno sin el otro. Si decíamos que la elipsis se fundamenta esencialmente en la temporalidad del relato cinematográfico, el fuera de campo lo hace sobre el espacio. Pero el espacio cinematográfico no es concebible sin el flujo temporal, de ahí que la complejidad del fuera de campo sea mucho mayor y que podamos afirmar que su presencia es constante y, en consecuencia, esté ligado al concepto más amplio de espacio-tiempo”<sup>18</sup>. De hecho, hay algunos *pillow-shots* en los que figura un personaje (Tina, por ejemplo, cuando se toma la pastilla de pie) en el propio borde del encuadre para subrayar precisamente la integración de los dos espacios, el mostrado y el *off*. Viota no procede tanto a una interrupción del devenir diegético, sino más bien a una temporalidad fílmica que obliga a vincular, de forma

17 Datos recogidos en Wikipedia.

18 GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Discursos de la ausencia. Elipsis y fuera de campo en el texto fílmico*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 2006, pág. 195.

implícita, mediante la vivencia del espectador, las imágenes de una realidad social que nos ha sido oculta o negada.

Esta consideración debemos precisarla con un par de datos más. El primero vinculado a la representación de los personajes, y el segundo referido a la combinación ecléctica de los sonidos con las imágenes. En cuanto al primero, la figuración narrativa amuebla los espacios vacíos y se constituye en un simple ejercicio metonímico de dicha realidad político-social. Por un lado, viene representada la lucha clandestina: Javier y Juan (José Miguel Gándara). Javier, el protagonista masculino, tiene discrepancias con sus camaradas de partido, personificado por Juan, quien, a su vez, le trae libros para adoctrinarse<sup>19</sup>. Al mismo tiempo, Javier se encuentra incómodo con el trabajo de camarero, al verse sometido a una injusta explotación laboral. Javier simboliza, igualmente, la figura del trabajador alienado y descontento por el usufructo del dueño-capitalista del restaurante.

Del otro lado, encontramos la presencia amenazante de la dueña de la pensión (Eka García), cuya pertinaz vigilancia hacia Tina y Javier constituye el significante opresivo: la solicitud del documento de identidad a la joven camarera por exigencias de la policía y el control de los movimientos de la pareja protagonista (ya sea por la visita de sus amistades como por las relaciones sexuales mantenidas por ambos). Y en medio de estos personajes se encuentra Tina, una joven trabajadora de la hostelería que se esfuerza por capear las dificultades laborales para sobrevivir y mejorar sus condiciones de vida, abandonadas en su ciudad de provincia. Tina protege a Javier ante la irrupción de la policía, que quiere entrar en el espacio privado de la habitación al sospechar de su presencia en el interior, después de arrojar la dueña del hostal algunas pistas sobre el paradero de su amante. Por tanto, Tina figura como trabajadora que asume, de forma dócil, su modesta condición de trabajadora que simpatiza con quienes luchan contra el franquismo.

En segundo lugar, sobre la alusión implícita al contexto histórico-social español, habría ▶

19 Poco después de recoger el paquete del que hace alusión la propietaria de la pensión, le veremos leyendo el *Anti-Dühring* de Engels, por lo que podría deducirse que de aquel ha podido obtener el texto marxista.



de señalarse la dispar combinación de los elementos visuales y sonoros. Juan Miguel Company, a la hora de valorar esta divergencia formal entre las imágenes y los sonidos, somete a la apertura de *Contactos* una lectura barthesiana, a modo de frase hermenéutica<sup>20</sup>, como concentrado del discurso fílmico de ésta: “El carácter desprovisto de relieve de la banda sonora del film establece un fuerte contraste entre el grano de las imágenes de 16 mm, ampliadas a 35 mm, y la rugosidad de los movimientos de cámara en los planos-secuencia, laterales a la acción, que lo configuran. La *lengua de las imágenes* sirve, pues, de contrapunto a una sonoridad plana que, sin embargo, también dice la verdad”<sup>21</sup>. Frente a la sonoridad grave del timbre en el plano que abre el film, Company contrapone el efecto sonoro del tercero, pese a que se trate de la misma puerta y sea presentado de forma más luminosa que el que le precede. Si en la primera ocasión suena en tres ocasiones, durante el plano tercero escuchamos un timbrado más agudo respecto al anterior. Además de estas diferencias, “dicha puerta –iluminada por la luz del recibidor– es contemplada por la cámara desde la oscuridad del pasillo de la casa. En el segundo, la dueña de la pensión acude a abrirla, recibiendo a Tina, que busca alquilar una habitación y tanto el recibidor como el pasillo están parejamente iluminados. El contraste entre el carácter nocturno del primer plano y el diurno del tercero nos plantea el modelo reducido del clima de *Contactos*. Al claroscuro opresivo, simbólicamente muy determinado por la coloración tímbrica grave de las tres llamadas, sucede una plana ilumi-

20 AUMONT, J., et alii, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 125.

21 COMPANY, Juan Miguel, “Secreto tras la puerta. *Contactos* (1970) de Paulino Viota”. Artículo en prensa en el momento de escribir este texto.

nación de interior que, enunciativamente, da paso a un comienzo de relato: alguien llega a buscar alojamiento”<sup>22</sup>. Si nos hemos permitido citar esta oportuna observación analítica es para abundar en la idea de que el plano vacío se constituye, por tanto, en el principal recurso expresivo para simbolizar aquello que podría ser difícilmente representable, por no decir imposible: nos referimos al hecho de que frente al espacio mostrado en la pantalla existe otro imaginario “al que atribuimos una existencia igualmente cierta”<sup>23</sup>.

Sin embargo, el plano vacío no es el único rasgo definitorio y definitivo en *Contactos*. Hay, además, una clara adscripción al Modo de Representación Primitivo, definido por Noël Burch en su ya histórico libro sobre el cine primitivo<sup>24</sup>, cuando Paulino Viota somete a las imágenes a una temporalidad equivalente a la que se efectuaba en la época del cinematógrafo. No sólo por inscribirse “en un sistema narrativo y representacional basado en un descentramiento radical”<sup>25</sup>, sino también por el carácter autárquico e independiente de los encuadres, así como por la ausencia de clausura narrativa, *Contactos* se convierte en una radical propuesta fuertemente vinculada al aire de los tiempos en que se filmó (no olvidemos que la película lleva por subtítulo *Mayo 1970*) y en un estimulante documento histórico-social.

Así, encontramos en el primer largometraje de Viota una difícil convivencia entre los sistemas de representación primitivos con operaciones fílmicas de vanguardias más próximas

22 COMPANY, Juan Miguel, *Op. cit.*

23 CASSETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 243.

24 BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 188.

25 BURCH, Noël, *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, pág. 188. Traducción de Aitor Gabilondo y Santos Zunzunegui.





en el tiempo<sup>26</sup>. Junto a estos arriesgados ejercicios habría de incorporarse otro mucho más sencillo sobre el que estuvo obligado el realizador santanderino, por razones de tiempo de rodaje, y por tanto económicas<sup>27</sup>, a reducir la película a sólo cuatro espacios (la esquina de las citas, situada entre las calles Zurbano, Almagro y Zurbarán de Madrid; la pensión, ubicada en la calle Fernán González, y la casa del amigo-cliente de Tina; por último, el comedor del restaurante, rodado en el Colegio Mayor Universitario Marqués de la Ensenada). Además de esta economía de espacios filmicos, Paulino Viota lleva a cabo en cada uno de los lugares el mismo emplazamiento de la cámara con el fin de poner en práctica la técnica griffthiana, no sólo por estar obligados a la premura de la producción, sino también para familiarizar al espectador con los diferentes espacios cotidianos de los personajes. A tal efecto, cabría añadir una razón más: la alusión velada a la doble cita que era costumbre hacer con los camaradas en los encuentros de la clandestinidad.

Este guiño sutil se podría concretar en el ensayo, a tiempo real, de la vuelta a la manzana que realiza Javier y que calcula su compañero Juan. En dicho plano-secuencia, los dos amigos se citan delante de una valla publicitaria que promociona el artículo de un refresco y cuyo *slogan* reza: "Su secreto está aquí". De la misma manera que se nos ha ido presentando una sucesión de tiempos muertos, también nos ofrece una ausencia absoluta de trama dramática, que está ejemplificada en la misma puesta en escena para dirigir la atención hacia la naturaleza formal de la película. Deleuze afirma que "Resnais y Straub-Huillet son los más grandes cineastas políticos de Occidente, en el cine moderno. Pero, curiosamente, no es por la presencia del pueblo sino al contrario, porque saben mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está"<sup>28</sup>. Paulino Viota, plenamente consciente del carácter político, desde los ras-

.....  
26 Debemos señalar también que, tanto la *Nouvelle Vague*, cuyas referencias eran algo lejanas mediante la lectura de los *Cahiers*, como el cine *underground* americano, son otras influencias que marcarán no sólo la película que nos ocupa, sino también el cine independiente de esta época.

27 Se empezó la película con una inversión inicial de 25.000 pesetas, para luego aumentarlo a 75.000 y, finalmente, se añadió otras 75.000 para el hinchado de dos copias de 35 mm y el tiraje de un negativo de sonido también en 35 mm.

28 DELEUZE, Gilles, *Op. cit.*, pág. 286.

gos estilísticos de su film, bien podría sumarse a esta reflexión. Pero desde la idea de que "la imagen trae siempre consigo un poco de la presencia de lo que fue. Toda imagen es una suerte de denegación de la ausencia. En el cine existe sin duda esa parte fantasmal donde los cuerpos aparecen como las sombras de cuerpos que fueron"<sup>29</sup>. ■

**Pablo Ferrando García**

.....  
29 WAJCMAN, Gérard, *Op. cit.*, pág. 230.



