

Contactos, Paulino Viota (1970)

Una poética del vacío

Por Pablo Ferrando García

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* (Claude Lanzman, 1984), 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.”¹ 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 sonorizó², pasando por centros culturales y cine-clubs, hasta festivales como la 2ª Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena³), por lo que el espectador debía estar perfectamente informado y participar en ella a modo de compromiso intelectual y político.

¹ WAJCMAN, Gérard: **El objeto del siglo**. Amorrortu Editores. Buenos Aires. 2001. pág. 229.

² Según el propio Paulino Viota, la pequeña tienda de sonido, llamada C.E.H.A.S.A. estaba en la calle Villanueva de Madrid. ver en VIOTA, Paulino: *Carta sobre Contactos*, en *Vértigo*, nº 13/14, p.113. Ateneo y Ayuntamiento de La Coruña, noviembre 1998.

³ Manuel Vidal Estévez señala que *Contactos* disfrutó de una proyección informativa al no admitirla el comité de selección. VIDAL, Manuel: *Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973*. p.209. En VV.AA.: **Los “nuevos cines” en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta**. Edición: F. HEREDERO, Carlos/MONTERDE, José Enrique.; VIDAL, Manuel: *Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973*. Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. 2003. p.209.

Sin embargo, a fecha de hoy, la cualidad singular de *Contactos* está en abordar una “realidad rutinaria y cotidiana”⁴ 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. A lo largo de la película vemos los encuentros que tienen los personajes en su vida laboral, doméstica y clandestina. Los diálogos son toscos e ingenuos (tal vez lo que peor ha envejecido del film), remiten a meras escenas consuetudinarias, carecen de información narrativa importante y ayudan a crear la atmósfera opresiva de la vida bajo el régimen franquista. Pero es la aplicación de los tiempos muertos y el empleo sistemático de los planos-secuencia, lo que “hace que sea el tiempo, la duración del plano, el verdadero acontecimiento profilmico.”⁵

Paulino Viota no esconde en *Contactos* la decisiva influencia de *Crónica de Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1968) 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 oprimente del franquismo; sustituyendo el placer incesante de la escucha de la película de Straub, 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.”⁶

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

⁴ VIOTA, Paulino: “Carta sobre *Contactos*”, en *Vértigo*, nº 13/14, p.111. Ateneo y Ayuntamiento de La Coruña, noviembre 1998.

⁵ PENA, Jaime J. en PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): *Antología Crítica del Cine Español* p. 679. Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.

⁶ VIOTA, Paulino: *Op. Cit*, p.112.

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, *pillows-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 (*pillows-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-”⁷. 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 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.

La figuración narrativa amuebla los espacios vacíos y forma un 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 adoctrinarse⁸. 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. Sus encuentros con Tina servirán de contraste para destacar el papel sumiso de la chica pero al mismo tiempo pragmática.

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 primitivo⁹, 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”¹⁰, sino también

⁷ PENA, Jaime J. en PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.): **Antología Crítica del Cine Español** p. 678. Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.

⁸ Poco después de recoger el paquete del que hace alusión la propietaria de la pensión, le veremos leyendo **EAnti-Dühring** de Engels, por lo que podría deducirse que de aquél ha podido obtener el texto marxista.

⁹ BURCH, Noël: **El tragaluz del infinito** Cátedra. Madrid. 1991. p.188.

¹⁰ BURCH, Noël: **Itinerarios. La educación de un soñador del cine** p.188. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985. Trad. de Aitor Gabilondo y Santos Zunzunegui

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 en el tiempo¹¹. 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 económicas¹², 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 fílmicos, 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 encuentran 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.”¹³ Paulino Viota, plenamente consciente del carácter político, desde los rasgos 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.”¹⁴

¹¹ 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 a la película que nos ocupa sino también al cine independiente de esta época.

¹² 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.

¹³ DELEUZE, Gilles: **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2** Paidós Comunicación. Barcelona. 1996.286

¹⁴ WAJCMAN, Gérard: **El objeto del siglo**. Amorrortu Editores. Buenos Aires.2001. pág.230.