



Universidad
Carlos III de Madrid
www.uc3m.es

TESIS DOCTORAL

Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español

Autor:

Rubén García López

Directores:

Manuel Palacio Arranz

Asier Aranzubía Cob

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Getafe, enero 2017

TESIS DOCTORAL

Paulino Viota. Vanguardia y retaguardia del cine español

Autor: *Rubén García López*

Directores: **José Manuel Palacio Arranz y Asier Aranzubía Cob**

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: Santos Zunzunegui

Vocal: Jean-Claude Seguin

Secretario: Elena Galán

Calificación:

Getafe, de de

INDICE	5
RESUMEN	9
ABSTRACT	11
AGRADECIMIENTOS	13
INTRODUCCIÓN	15
- Estado de la cuestión y objetivos de la investigación	15
- Estructura y método	18

I

SANTANDER, AÑOS 60

1. ALBOR DEL DOCUMENTALISTA TÍMIDO	25
I	25
- Violento despertar	34
II	38
- Forma local	40
- Forma global	56
2. FIN DE UN VERANO	63
I	63
II	67
- El miedo	67
- El placer del tiempo	80
3. BUSCANDO LA FELICIDAD EN EL PAÍS MÁS TRISTE DEL MUNDO	89
I	89
II	91
- Plano/Contraplano	91
- Exteriores	102
- La soledad	111
- El orden del laberinto	116
4. RETRATOS	121

II

MADRID, AÑO(S) 70

5. EL CAMINO A CONTACTOS	147
I	147
II	158
III	165
- Síntesis	165

- Solo hay una forma de entenderlo	173
- Cinema	174
- Sin título (1)	176
- Sin título (2)	178
6. CONTACTOS- música de cámara en 33 movimientos	181
- Créditos	181
- Plano 1	185
- Plano 2	187
- Plano 3	189
- Plano 4	193
- Plano 5	196
- Plano 6	200
- Plano 7	204
- Plano 8	209
- Plano 9	212
- Plano 10	213
- Plano 11	216
- Plano 12	218
- Plano 13	235
- Plano 14	236
- Plano 15	237
- Plano 16	243
- Plano 17	244
- Plano 18	248
- Plano 19	249
- Plano 20	251
- Plano 21	256
- Plano 22	261
- Plano 23	262
- Plano 24	264
- Plano 25	265
- Plano 26	268
- Plano 27	269
- Plano 28	270
- Plano 29	275
- Plano 30	275
- Plano 31	280
- Plano 32	280
- Plano 33	281
7. LA BUENA LETRA	283

III

LA TRANSICIÓN EN DISPUTA

8. TÁCTICAS	299
I	299
II	313
- La nueva lucha	313
- Cuestión de género	324
- El placer	330
- Qué es el cine (1)	346
9. EL FORMALISTA TRANQUILO	351
- Qué es el cine (2)	351
- Retratos (2)	357
- Moderen su entusiasmo, mesuren su escepticismo	375

IV

VIVIR

10. DESPUÉS DE...	387
- El vampiro y el criptólogo	387
- Forma local y forma global	397
CONCLUSIONES	407
CONCLUSIONS	413
FILMOGRAFÍA	419
BIBLIOGRAFÍA	423

RESUMEN

La presente investigación estudia, analiza, esclarece y contextualiza la totalidad de la obra de Paulino Viota, cineasta español que realizó dos medimetrotrajes, tres cortometrajes, tres largometrajes y una película experimental de duración indefinida entre los años 1966 y 1982, para pasar a continuación a convertirse en uno de los profesores de cine más reputados del país. El trabajo recorre cronológicamente toda la obra cinematográfica del autor, analizando sin distinción y en detalle cada una de ellas en su puesta en escena y tratando de esclarecer tanto las circunstancias de su realización como su relación con un contexto sumamente problemático: la última década del franquismo y la transición a la democracia, con las corrientes o modas cinematográficas, políticas e intelectuales propias de cada período. Se destaca entre las películas la más importante de todas, *Contactos* (1970), y se tratan de marcar las líneas maestras de Viota como analista cinematográfico, labor no tan conocida ni defendida como la de profesor. Sin convertirlo en un aspecto central, el recorrido mostrará el paso de los años del Nuevo Cine Español al cine independiente, la llegada de la teoría estructuralista, el interés por la semiótica, el marxismo y las vanguardias, los diversos modos de hacer cine político, así como el regreso a formas más convencionales propio de la transición. Se busca por tanto arrojar luz sobre un cineasta apenas estudiado, autor de una obra de sumo interés y al menos una película fundamental en la historia del cine español, generalmente agrupado en las filas de un cine independiente que desde hace pocos años comienza a estudiarse y analizarse, en suma aportar algo de luz al conocimiento de una época oscura y uno de sus autores más ignorados.

PALABRAS CLAVE: Paulino Viota, cine español, cine independiente, cine experimental, cine de la transición, cine político, cine cántabro.

ABSTRACT

La présente recherche étudie, analyse, éclaire et contextualise la totalité de l'œuvre de Paulino Viota, cinéaste espagnol qui, entre 1966 et 1982, réalisa deux moyens métrages, trois courts métrages, trois longs métrages et un film expérimental d'une durée indéfinie, pour ensuite devenir l'un des professeurs de cinéma parmi les plus réputés du pays. Le travail parcourt chronologiquement toute l'œuvre cinématographique de l'auteur, analysant, pour ce faire, sans distinction et dans le détail, la mise en scène de chacune de ses œuvres tout en essayant d'éclaircir tant les circonstances de leur réalisation que leur relation avec un contexte extrêmement problématique: la dernière décennie du franquisme et la Transition vers la démocratie, ainsi que les courants ou modes cinématographiques, politiques et intellectuels propres à chaque période. L'on réserve un traitement spécial au film le plus important, *Contactos* (1970), et l'on tente de faire ressortir les lignes directrices de Viota en tant qu'analyste cinématographique, une tâche moins connue ou revendiquée que celle de professeur. Sans en faire un aspect central, le parcours de la recherche montrera le passage entre les années du Nouveau Cinéma Espagnol et le cinéma indépendant, l'arrivée de la théorie structuraliste, l'intérêt pour la sémiotique, le marxisme et les avant-gardes, les différentes manières de faire du cinéma politique, tout comme le retour vers des formes plus conventionnelles, propre à la Transition. L'on cherche donc à faire la lumière sur un cinéaste à peine étudié, auteur d'une œuvre de grand intérêt et d'au moins un film fondamental dans l'histoire du cinéma espagnol, généralement placé dans la même catégorie qu'un cinéma indépendant qui, depuis quelques années, commence à être étudié et analysé; en définitive, l'on tente de participer à la compréhension d'une époque obscure et de l'un de ses auteurs les plus méconnus.

MOTS CLÉS: Paulino Viota, cinéma espagnol, cinéma indépendant, cinéma expérimental, cinéma de la Transition, cinéma politique, cinéma cantabrique.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer es agradecer (no hay redundancia aquí que hacer valer), pero a la vez bastante incómodo: ¿deben agradecerse las ayudas específicas recibidas durante y para el trabajo, o también incluir aquellas presencias benefactoras de diverso tipo que marcan la vida de uno durante los años de plomo, y que en cierto modo dejan sus huellas a través de la felicidad procurada al sujeto que con el sudor de su frente (sudor serás, pero sudor enamorado) pone palabra tras otra hasta el quién sabe si feliz final? Pero, si lo segundo, ¿cómo saber hasta qué grado de exhaustividad llegar? Temor por las ofensas ante los olvidos apenas hay porque es dudoso que nadie, por muy amigo que sea, lea este trabajo, pero sí existe una suerte de fastidioso sentido de la justicia que uno mismo necesita sentir cumplido: cada ser querido deja tal huella que incluso la no satisfacción de una retribución tan poco significativa como el agradecimiento en una tesis doctoral, no deja de ser una afrenta a uno mismo, a eso que de uno mismo pertenece ya, para siempre, a otro.

Mientras se resuelve el problema, es de rigor comenzar por el reconocimiento de una deuda eterna, el más caluroso agradecimiento a Beatriz Blanco Vázquez, que durante unos inolvidables días en Ferrol (esa ciudad donde solo lo imposible puede pasar) sugirió que dedicara mi tesis a *Contactos*. Sin ella, esto hubiera sido muy distinto (y, sin duda, peor).

Asimismo, agradezco los consejos de Jesús Alonso López y mi añorado Eduardo Maura (uno sabe que se hace viejo cuando sus amigos empiezan a hacerse diputados) que me llevaron a la UC3M, a Manuel Palacio y Asier Aranzubía Cob, cuya importancia no hace falta explicar pues son los directores de mi investigación. En particular, el profesor Aranzubía fue gran responsable de la decisión de ampliar la tesis para abarcar la obra completa de Viota, y también supo siempre procurarme el ánimo y la confianza que tan a menudo me faltan. Lo que se dice un amigo. Con todos ellos, pero sobre todo con él, estoy en deuda.

Manuel Asín ha sido el gran divulgador de la obra de Viota (que no en vano le llama "Johannes") y su ayuda ha sido clave y fundamental en no pocos momentos antes, durante y después de que decidiera emprender este trabajo. Viota me lo presentó a él pero luego él, en cierto modo, me presentó a Viota, me lo permitió conocer mejor. Un círculo de amistad y pasión cinematográfica de los que marcan.

Llegados a este punto, mis amigos "interiores" me permitirán poner el antedicho nivel de exhaustividad en un cómodo y algo cínico nivel de -1, lo que me permite unirles y, por qué no decirlo, camuflarles, entre los nombres estos sí inevitables de todas aquellas personas a las que agradezco su también muy amigable ayuda, testimonio, reflexión, consejo y otros etcéteras (y en este caso, sí ruego me sean perdonados los posibles olvidos). Así, gracias a Víctor Aertsen, Carlos Aguilar, Cristina Arenas, David Čeněk, Mario Espinoza, Pablo García Canga, Luis G. Espada, Antonio Gutti, Miguel Marías, Adrian Martin, Isabel Matilla, José Luis Moreno Pestaña, Nicolas Petel Rochette (que, prueba insuperable de amistad, hizo de traductor para la ocasión: ¡gracias, amigo!), Alba Morín, Hugo Obregón, Jaime Pena, Silvia Perea, Salomé Ramírez, Julius Richard, Jesús Rodrigo, Ángela Saiz Linares y José Luis Torrelavega. También debe reconocerse y ser agradecida la más que amable ayuda prestada por José Manuel Martín Sánchez y Ramón Rubio, mis personales cicerones de la Filmoteca Española, así como el siempre caluroso apoyo de Ana María Leyra, Jordi Massó, Fernando Rampérez y José Luis Santos Guerrero,

pensadores queridos y admirados de mi originaria Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid siempre dispuestos a acoger, o incluso proponer, nuevas ponencias, en alguna de las cuales pude exponer por primera vez algunas de las ideas aquí desarrolladas.

Debo asimismo agradecer el amable, y a veces perplejo, testimonio de todas las personas entrevistadas para la realización de este trabajo: Gonzalo Álvarez, Luciano Berriatúa, Jesús Garay, Antonio García Caviedes, Guadalupe G. Güemes, Ana Gracia, Javier Maqua, Leandro Mateo, Julio Pérez Perucha, José Ángel Rebolledo, José Ramón Saiz Viadero (con quien por añadidura varios capítulos de este trabajo están en deuda eterna), Ramón Saldías, José Sámano, José Luis Téllez, Javier Vega, Paulino Viota y Santos Zunzunegui.

De todos ellos, muy en particular, ningún agradecimiento puede ser mayor que el debido a Guadalupe G. Güemes y Paulino Viota, que abrieron y revolvieron en archivos, trasteros, armarios y cajones (por no hablar de sus propios recuerdos) para permitir a este amigo pero extraño, extraño pero amigo, que indagara en sus vidas y obras, algo que puede agradar pero también resultar no poco inquietante. Por las molestias, y por el celo en la ayuda y, en suma, por todo, gracias.

Pero en realidad no cabe mayor agradecimiento que el debido a mi familia. Primero, a mi abuela, que cedió la misma casa que vio en gran medida el nacimiento de mi amor infantil por el cine, para la redacción de este trabajo. Después, y muy particular e intensamente, a mis padres. Puede ser un tópico dar las gracias a los padres, pero aparte del debido amor filial lo cierto es que debe decirse que Pilar y Luis forman el único organismo privado o público que ha estado dispuesto a becar a este humilde investigador. Sin su apoyo, a veces incomprensible hasta para mi, otro gallo cantaría. Además intuyo que, tribunal aparte, serán las únicas personas que intenten leer este trabajo (aunque, por su bien, espero que no). No es poco. Papá, mamá, abuela: ¡os quiero!

INTRODUCCIÓN

- Estado de la cuestión y objetivos de la investigación

Cuando a finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta la revista *Contracampo* comienza a dedicar artículos a cineastas como Juan de Orduña y Rafael Gil o productoras como Cifesa, y críticos como Julio Pérez Perucha inician la recuperación de Edgar Neville o Carlos Serrano de Osma entre otros, una nueva historia del cine español comienza. Concretamente, una que no tiene miedo a descubrir obras brillantes en periodos oscuros (y condenados)¹. La generación que arranca en los años cincuenta con Berlanga y Bardem por bandera, y sobre todo la de los sesenta, con los cineastas del Nuevo Cine Español (NCE), se levanta en buena medida sobre el silenciamiento del cine que les era anterior, condenado por razones principalmente ideológicas, derivadas de forma abusiva a las estéticas. Dicho de otro modo, España condena a la oscuridad a buena parte de su historia, y esta será la que sobre todo el equipo de autores vinculado al llamado Nuevo Frente Crítico (NFC) traerá de nuevo a la luz a partir de los años señalados.

Pero no es menos cierto que la oscuridad ha sido el destino de buena parte de la historia del cine español, y generalmente por razones mucho menos comprensibles que las recién expuestas. Dos lugares oscuros por antonomasia habitan así en la historia de este cine desde los años sesenta: la televisión y el cine independiente.

Como es sabido, la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) cierra sus puertas en 1976 (aunque a los efectos ha desaparecido mucho antes, en el curso 71-72, a partir del cual deja de admitir nuevos alumnos²), generando con ello una suerte de orfandad generacional: muchos aspirantes a cineastas quedan sin posibilidad de ingresar al oficio. La televisión y el cine independiente serán las soluciones para algunos de ellos, aunque ambas opciones suponen en todo caso serios problemas para ingresar en la industria cinematográfica española, desde siempre muy cerrada a cualquier tipo de personaje ajeno a sus muy cerradas camarillas. De las dos, sin duda la peor es la segunda, no solo porque no es una vía profesional, esto es, que permita ganarse la vida con su práctica, sino además porque en gran

¹ - Imanol Zumalde sitúa esta revalorización del cine del franquismo ya entrados los ochenta y, sobre todo, en los noventa [Zumalde, Imanol, "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español", en Castro de Paz, José Luis, Pérez Perucha, Julio, Zunzunegui, Santos (directores), *La nueva memoria. Historia(s) de cine español (1939-2000)*, Vía Lactea, A Coruña, 2005, p. 444]. Estando en lo fundamental de acuerdo con él, consideramos que el trabajo de *Contracampo* (que en tanto revista queda excluida voluntariamente del campo de estudio del autor, al contrario que los seminales libros de Pérez Perucha) es ya ajeno a la condena del cine del franquismo (e incluso más atrás) que, como bien señala, lastra buena parte de las aproximaciones historiográficas de los setenta. Por estar además la mayoría de ellas centradas en el trabajo de cineastas concretos y recurrir primariamente a las herramientas del análisis textual que también Zumalde vindica en su estudio, son trabajos pioneros con los que nos sentimos inevitablemente hermanados.

² - Alberich, Ferrán, "El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el cine español", en Llinás, Francisco (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Cuadernos de la Filmoteca nº 4, Madrid, 1999, p. 31.

medida el cine independiente aparece como uno hecho contra la industria o cuando menos de espaldas a ella: contra la legalidad que obliga a pasar por la censura y por tanto aceptar la normativa de la dictadura franquista, pero también contra una industria adocenada y un cine conformista incluso en su variante más crítica (el NCE, contra el que críticos como Vicente Molina-Foix lanzaran este “auténtico” nuevo cine, más rebelde, agreste, atrevido, y que extiende su rebelión al campo de los significantes, como habrá oportunidad de explicar). En todo caso, cierto es que la mayoría de los cineastas vinculados a este cine quieren formar parte de la industria y vivir del cine, algo que en cierto modo puede advertirse en su obra. Solo en algunos pocos casos tal ambición, existente o no, es imperceptible a la hora de ver las películas. En los casos en que la oposición es radical, es donde encontramos a Paulino Viota³.

Viota se cuenta entre los muchos aspirantes a cineasta que no pasaron las pruebas de la EOC y cuya postulación coincide con el final de la escuela, quedando fuera sin solución y lanzándose al campo del cine independiente como única forma “inmediata” de realizar películas. Será poco después de su primer examen fallido que realice *Contactos*, obra clave, central, de este cine, y por demás uno de sus ejemplos más discutidos en el momento. Cineasta díscolo pues y sin carnet, su destino, pese a variar en su programa estético hacia posiciones menos conflictivas, será la autofinanciación y la marginalidad respecto a la industria cinematográfica⁴.

³ - Dicho esto, el único momento de completa oposición podemos situarlo en 1970, con la realización de *Duración y Contactos*, momento tras el cual Viota comienza lentamente a moderar sus posiciones, como mínimo ante la industria. Es el momento en que, después de la oposición, debemos vincular su carácter marginal a sus propias características personales, que no le facilitaban precisamente el desarrollo de una “vida cinematográfica” adecuada al logro de sus intereses profesionales. Dicho de otro modo, en febrero de 1975, su respuesta a la pregunta de un cuestionario sobre por qué decidió hacer cine independiente, sería que <<era la única posibilidad real e inmediata que yo tenía de hacer cine. La otra posibilidad: lento y sostenido public-relacioneo y lameculeo para introducirse en el aterrador mundo de la “profesión”, estaba en contradicción con la rígida y orgullosa educación pequeño-burguesa a la que estoy acostumbrado desde pequeño>>. Carta de Paulino Viota a Lorenzo Soler y Joaquín Romaguera i Ramió, Madrid, 23-II-75 (siempre que las referencias no procedan de libros, revistas, periódicos o similares, las fuentes pertenecen al archivo personal de Paulino Viota).

⁴ - La autofinanciación, evidentemente, nos dice también que el cine independiente tiene un inequívoco origen de clase burgués o como mínimo media, como no deja de recordarnos la anterior cita de Viota. Cabe recordar que otro medio para hacer cine en España era el meritoriaje. A principios de los años ochenta, Jesús García de Dueñas confesaba a Iván Tubau que a su juicio él y sus compañeros de escuela y revista (Nuestro Cine, en este caso), “lo que teníamos que haber hecho, en vez de tanta escuela y tanta actividad crítica, era habernos metido en el cine de meritorios, de auxiliares, de ayudantes. (...) Pero es que nosotros creíamos que todo eso tenía una distinción mayor, ser crítico, ser alumno de la Escuela, me parece. También hay que tener en cuenta que casi todos procedíamos de un medio universitario, de una extracción de clase media burguesa. Por lo tanto, teníamos esa especie de camino marcado: teníamos que seguir un camino universitario”. Tubau, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983, p. 144. Sin tanto remordimiento, Román Gubern saldaba la cuestión de forma bien distinta: “la otra alternativa era naturalmente hacer meritoriajes y llevar café a los directores, cosa que no apetece a nadie”. *Ibidem*, p. 190.

Otros no pasarán del primer largo o de algunos cortometrajes, Viota al menos llega a hacer tres e incluso a ganar un premio con el último, pero acaba cayendo en la misma oscuridad que muchos de sus compañeros, penumbra que hasta estas últimas dos décadas no ha comenzado a iluminarse poco a poco, con la recuperación de varios de ellos: José Val del Omar, Adolfo Arrieta, Iván Zulueta, Antoni Padrós, José Antonio Sistiaga, Isidoro Valcárcel Medina... La historiografía cinematográfica hispana comienza a internarse por aquellas viejas catacumbas, cuando menos las va iluminando y haciendo algún que otro mapa, ya que la restauración sigue siendo una costumbre poco habitual por estos lares...

La presente investigación se centra en la obra de Paulino Viota, que en los rankings de cineastas de esta época tiende a ocupar un lugar menor si consideramos su obra completa (desconocida de todos modos para muchos hasta su edición hace varios años en DVD⁵), pero deviene mayor al considerar *Contactos*, según Jaime Pena “una de las películas más indiscutibles del cine español”⁶, restaurada además en el año 2010⁷. Esta minusvaloración de unas partes de su obra a favor de otras, es una constante. De hecho, la primera noticia que alguien digamos nacido a partir de los años setenta podía tener de Viota, sería fácilmente la de un profesor de cine que impartía unas espectaculares clases donde diseccionaba con pasión y detalle escenas de Ford, Eisenstein, Chaplin o Godard, siendo que solo más tardíamente conocía que aquella persona había dirigido películas. Y es que Viota es, por así decir, un personaje legendario, como sucede con varios de su generación (qué decir de Drove, Zulueta, Padrós...), aunque por distintas razones, ya que la leyenda no parte de la experiencia cinematográfica pasada sino de la singularidad de su labor docente: en cuántas conversaciones cinéfilas no se habrá aparecido cierta clase sobre las escalinatas de Odessa con remontajes en VHS siguiendo las indicaciones de los auto-análisis de Eisenstein, o aquella otra sobre John Ford donde Viota manejaba tres vídeos, tres televisores y sus respectivos mandos... con un brazo roto. Puede decirse que la leyenda del docente y conferenciante oblitera al cineasta (y al escritor, labor a la que dedicamos un capítulo), así como la de *Contactos* socava la atención que merecen sus restantes obras, que en comparación suelen considerarse convencionales, conformistas y hasta mediocres (pretendemos aquí matizar lo primero y desmentir lo segundo). Y a todo ello aún debemos sumar el olvido de los formatos aficionados o semi-profesionales frente al 35mm y de las obras cortas frente a las largas. La consecuencia es que una carrera breve, de tan solo dieciséis años de duración (1966-1982), es además reducida por muchos a una sola película⁸.

⁵ - Paulino Viota. *Obras 1966-1982*, Intermedio, Barcelona, 2014.

⁶ - Pena, Jaime, “Prehistoria: tiempo de busca”, en García López, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, p. 25.

⁷ - Asín, Manuel, “Recuperación y restauración de un film-clave”, *Cahiers du Cinéma España*, nº 32, marzo 2010, pp. 47

⁸ - Es un hecho: no existen apenas publicaciones en revistas científicas sobre Paulino Viota y, aparte de las reseñas del cofre de DVDs publicadas en *Secuencias* (Prieto soutu, Xosé, “Paulino Viota. Obras. Works. Oeuvres. 1966-1982”, *Secuencias*, nº 40, 2014, pp. 152-155) o *Arte y Parte* (Santos, Antonio, “Paulino Cinema Viota”, *Arte y Parte*, nº 117, junio-julio 2015, pp. 149-153), todo se centra en *Contactos*: el artículo (no monográfico: también trata películas de Portabella y Valcárcel Medina) de Luis Deltell Escobar y Juan García Grego (“Límites del lenguaje cinematográfico en el cine experimental durante el

Este estudio pretende aclarar esa zona de sombra que injustamente es la obra luminosa y rebelde (aun a pesar de su pesimismo dominante... y es que la felicidad de las obras no se encuentra en sus discursos sino en su forma, y a veces hasta en el hecho de su existencia misma) de un hombre de cine que siempre peleó por vivir cerca de su objeto de deseo: si no haciendo películas, al menos escribiendo o hablando sobre ellas. Un cineasta sobre el que a día de hoy se ha escrito muy poco y que nadie en el extranjero rescatará porque carece del exotismo o relaciones con los centros culturales que otros cineastas patrios reivindicados hoy o antaño, sí poseen. Hablar de Viota supone hacerlo de un cineasta pegado como pocos a la realidad socio-política de su tiempo, y que asumió la influencia de otras cinematografías e incluso artes del modo más riguroso y sincero que se pueda encontrar en este país. Hablar de Viota supone alumbrar un poco la figura de uno de esos cineastas que siempre son relegados a la segunda o tercera división de la cinematografía española, pero sin tener en cuenta que es la calidad de esas divisiones la que nos da fe del valor de una cinematografía.

- Estructura y método

El volumen *Paulino Viota. El orden del laberinto* que coordinamos hace algo más de un año, adolecía de un problema: si nuestra intención allí fue tratar por igual a todas las obras, cortas o largas, convencionales o experimentales, dedicándoles uno o varios capítulos a cada una, lo cierto es que algunos de los autores (a los que no cabe culpar: los criterios debieron haber sido mejor definidos) tendían a dar vueltas alrededor de las mismas, entreteniéndose en exceso con contextos o aspectos circunstanciales, sin entrar a fondo en ellas. El ejercicio fue provechoso, pero con un leve regusto amargo. Este trabajo mantiene similar orden: un recorrido cronológico por la trayectoria de Viota con un capítulo dedicado a cada obra cinematográfica y uno final para su obra escrita posterior.

Ciertamente, la división en partes refleja cierto ánimo clasificador: la primera, "Santander, años 60", reúne la obra de Viota perteneciente a esa década y rodada en su ciudad natal, un grupo de películas coherente e íntimamente cohesionado, como mostraremos. "Madrid, años 70" reúne tres de las cinco películas que Viota realiza en la capital española, en los últimos años de la dictadura franquista. Son películas entre las que no existe tanta cohesión pero donde es evidente una transformación vital y artística que cristaliza en las dos principales obras del autor

tardofranquismo", en *Escritura e Imagen*, nº 11, 2015, pp. 65-76), y el de Pablo Ferrando "Contactos. Una poética del vacío" (en Pérez Perucha, Julio, Gómez Tarín, Francisco Javier, Rubio Alcocer, Agustín, *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, AEHC, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, pp. 391-403). Fuera de la academia encontramos idéntica situación, destacando el reciente artículo de Pierre Léon para la revista francesa *Traffic* ("L'Espagne-temps. Contactos de Paulino Viota", *Traffic*, nº 91, otoño 2014, pp. 66-70). Tan solo tres excepciones: los escritos incluidos en dos monográficos, uno a cargo de Manuel Asín para la revista *El Viejo Topo* (2008) y otro por María Adell para la web *Contrapicado* (2011), amén del ya citado (vid. nota 6) libro *Paulino Viota. El orden del laberinto*. Como se puede ver, si no fuera por estos últimos solo existirían escritos sobre *Contactos*, siendo *Con uñas y dientes* y *Cuerpo a cuerpo* (por no hablar de los cortometrajes, completamente ignorados) meras referencias, en ocasiones a pie de página, en los capítulos dedicados a la transición en las historias del cine español.

(que en realidad, reconozcamos la trampa, son de la década anterior, año 1970): *Duración* (la menos considerada de todas pero, como demostraremos, una pieza clave del arte experimental español) y *Contactos*, y que además introduce las relaciones entre cine y política que serán ya hasta el final objeto de interés de la investigación y, por supuesto, de las propias películas. Las dos obras siguientes son así unidas bajo su común adscripción al período de la transición española a la democracia, que pese al establecimiento de esta última en 1978 nosotros fechamos de 1975 a 1982, entendiendo que la normalización y definitiva estabilización del nuevo régimen no llegaría hasta la victoria por mayoría absoluta del PSOE, un año después del golpe de estado de febrero de 1981. Como habrá oportunidad de mostrar, estas dos películas, aparte de suponer una nueva transformación del cineasta Viota, una evolución en sus planteamientos estético y político que analizaremos con detalle, mantienen una relación polémica, crítica con su contexto, que autoriza a considerarlas casi como un díptico, y ello pese a sus numerosas diferencias formales.

Una última parte, de un solo capítulo, analiza la producción escrita, el trabajo como analista cinematográfico de Viota. Un cierto ánimo trágico puede advertirse en la relación entre sus dos títulos: “vivir” solo sucede cuando se abandona el cine y se habla de él, una referencia a la difícil vida cinematográfica de Viota, las penurias sufridas en cada una de las producciones, pero al mismo tiempo esta vida es lo que sucede “después de”, una vida que queda marcada por lo que fue y no pudo seguir siendo. La evidente referencia a la fundamental película de Cecilia Bartolomé (*Después de...*, 1983) es además un acaso esquinado recordatorio a aquello otro que queda detrás: la ambición de un cambio político, de una transformación social que no solo no se logró, sino que acabaría quedando aparcada e incluso, por qué no decirlo, traicionada.

Establecida la a nuestro juicio injusta o cuando menos sesgada valoración crítica de la obra cinematográfica de Paulino Viota, no debiera resultar extraño que nuestra principal intención haya sido analizar en detalle tales obras, por lo que el trabajo presente podría enmarcarse principalmente en el ámbito del análisis textual. A la hora de encarar tal labor hemos pretendido evitar el citado regusto amargo, que tendemos a considerar debido a esos síntomas que hace una década describiera Santos Zunzunegui y de cuya crítica al menos a dos de ellos, el “fetichismo del contexto” y el “retorno del biografismo”, participamos en este trabajo. Señala esta crítica que la sustitución en los años noventa del neoformalismo de por ejemplo un David Bordwell por los estudios culturales como nueva “moda académica” ha comportado que el análisis “se agota muchas veces en una mera exploración del antes, durante y del después y deja en una nebulosa lo que la película en sí pueda ser”⁹. Dicho de otro modo, no es raro encontrarnos hoy por hoy muchos análisis que en realidad analizan (en el mejor de los casos, que no suelen ser los más numerosos) el contexto de la obra, su realización y recepción y se contentan con un par de consideraciones sobre la película en cuestión, que queda en el fondo inatendida.

Nuestro trabajo ha estado determinado a atender a la materialidad de las obras analizándolas plano a plano y secuencia a secuencia intentando entender qué

⁹ - Zunzunegui, Santos, “Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas”, *Comunicar*, n^o 29, v. XV, 2007, p. 53.

criterios rigieron su construcción (algo en lo que no solo gustamos de emparentarnos con analistas/teóricos como Noël Burch, la pareja formada por el citado Bordwell y Kristin Thompson, o el propio Zunzunegui, cuya afirmación de que “el punto de vista analítico no consiste en interpretar la obra sino en poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene”¹⁰ suscribimos por completo, sino con el propio Viota y, por qué no decirlo, antes que todos ellos, S. M. Eisenstein), y analizando sus contextos en la medida en que sean convocados por ellas, de nuevo en sintonía con Zunzunegui cuando afirma que “toda película da instrucciones al lector acerca de cuál es el contexto pertinente que debe ser activado y reconstruido para su adecuada comprensión”, ya que “si es verdad que el contexto influye en el texto será porque el contexto deja huellas indelebles en el texto”¹¹. Aún añadiríamos algo más: todo contexto que quiera ser valorado deberá demostrar sus efectos textuales, sus marcas sobre la obra, o las que deja el intento de evitarlas, claro está (algo importante en el caso de *Contactos* o, de forma distinta, de muchas películas adscritas al NCE); si ciertamente defendemos el análisis del “contexto pertinente de la interpretación”, también consideramos que cierta “impertinencia”, si así se nos permite llamarla, es siempre saludable, sobre todo basándonos en que un contexto se ve por lo general más convocado por una obra de lo que a esta le gustaría. Algo de “impertinencia” encontrará el lector en estas páginas, aunque por norma general hemos tendido a la buena educación.

De este modo, el panorama del cine independiente en Santander o España en su conjunto, el NCE, el NFC, la transición, etc., serán personajes importantes en nuestro recorrido, pero no por ello protagónicos: fundamentales siempre, como Walter Brennan, pero secundarios al fin y al cabo. Consideramos que el núcleo de una película está en su puesta en escena y esto es lo que ante todo queremos estudiar, mostrar, dar a conocer: establecer el valor de las obras en relación a sus contextos, sin duda (además sería necio hacer lo contrario: como veremos, la obra de Viota está siempre rigurosamente pensada en relación a su contexto estético y social), pero también entender el valor intrínseco de sus soluciones formales.

Igualmente, esta puesta en escena construye narraciones, discursos, donde se deja ver una visión del mundo, a la que por supuesto también atendemos. Aunque se contemple la biografía de Viota, son las películas las que permiten conocer al cineasta, las obras las que crean al autor, un efecto textual, una peculiar emulsión discursiva de la obra, una singular suerte de ectoplasma que puede o no concordar con el autor empírico, ese individuo que con más o menos problemas llega a construir una serie de películas. Ciertamente en este caso la concordancia es grande, y el estudio del hombre puede aportar pistas y alguna que otra usaremos, pero no serán las regidoras de nuestra lectura. No solo se trata (aunque principalmente sí) de que el autor no debe ser nunca el criterio hegemónico para la lectura de un filme, sino además de que, como veremos, la biografía de Viota está llena de pistas falsas y recuerdos equivocados que debían ser elucidados¹². Así, es

¹⁰ - *Ibidem*, p. 57.

¹¹ - *Ibidem*, p. 55.

¹² - Ciertamente la memoria, o mejor dicho su falta, es uno de los grandes problemas a la hora de estudiar tanto la filmografía de Viota como el panorama del cine santanderino independiente, al que nos gustaría haber dedicado más espacio y que a día de hoy estaría en el más oscuro de los limbos de no ser por el trabajo de José Ramón Saiz Viadero, como

cierto que por un lado poco conflicto habrá entre nuestra lectura y la del propio Viota, que ha sido por lo general (pero no siempre) un lector particularmente preciso y rico de su propia obra, pero no lo es menos que existe cierto número de datos falsos que el propio autor, poco dado a volver a ver sus películas, ha popularizado sobre ellas a lo largo del tiempo (su ausencia en la posproducción de *Contactos*, por ejemplo, o la relación entre *Cuerpo a cuerpo* y *Fin de un invierno*). Un autor no deja de ser un lector de su propia obra, con más datos por supuesto que nadie, pero quizá por eso puede también ser mayor víctima de los citados fetichismos del contexto y la biografía (propios). Así, aunque en ocasiones no sean importantes para el análisis formal de las obras, sí hemos querido tener en cuenta la ausencia de otros trabajos sobre Viota y por tanto hacer una investigación exhaustiva sobre la realización de cada película, para poder establecer cuando menos unas fichas técnicas definitivas, allí donde las del volumen colectivo, realizado en una fase temprana de nuestro trabajo, conservan algunos (escasos) fallos. En resumidas cuentas, y dicho sea en palabras poco académicas, en alguna ocasión, ante la duda, se ha preferido “que sobre a que falte”, para que el resultado final, obtenido en muchas ocasiones gracias al trabajo sobre archivos hasta ahora inéditos y por ahora de muy difícil acceso, pueda servir de base material a los futuros trabajos que sobre Viota se puedan realizar. Deseamos desde aquí que no se hagan esperar.

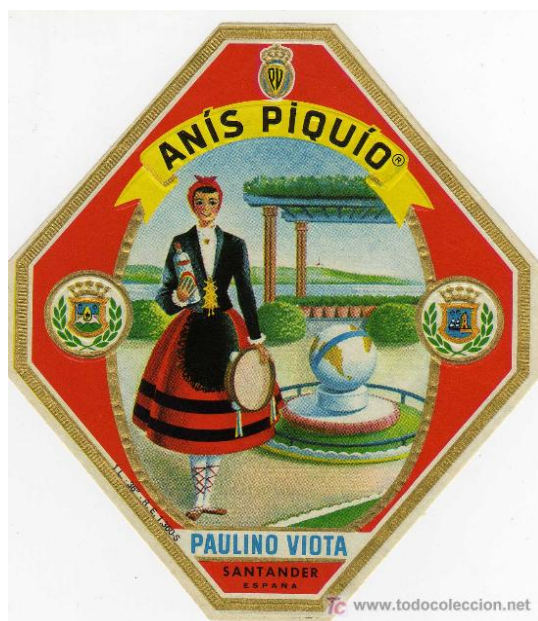
habrá oportunidad de ver más adelante. En este sentido hacemos nuestras las palabras de Julio Pérez Perucha cuando, en 1989, afirmaba que “si existe entre nosotros un fenómeno en verdad sorprendente, este es la inesperada debilidad rememorativa de numerosos protagonistas y participantes en los más diversos períodos de la historia de nuestro cine” [Pérez Perucha, Julio, “Trayecto de secano (Algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una historia del cine español)”, Archivos de la Filmoteca nº 1, marzo/mayo 1989, p. 40]. Suscribimos la experiencia descrita por Pérez Perucha en su artículo, y tendemos a encontrar parecidas razones para su existencia, aunque su adecuada consideración habría de ser por necesidad extensa, objeto casi de otra tesis doctoral, de buen seguro apasionante. En cualquier caso sí nos permitimos añadir una posible cierta vergüenza ante el recuerdo de una producción (la del cine independiente/marginal/experimental/etc.) vista a toro pasado como infantil, banal, pretenciosa... algo que tiene el problema añadido y gravísimo de afectar a la conservación de los films, de los que en el caso del cine independiente santanderino a día de hoy no existe un inventario exhaustivo (aunque el trabajo de Viadero permite establecer uno bastante plausible empero necesitado de una urgente actualización), y cuya mayor parte habita en un extravío que impide ver los pocos cuya existencia ha sido confirmada (de otros, como la única película realizada por Javier Vega, *Las dos hermanas*, un Super 8 de 1971 realizado en el marco del desconocido colectivo La Fábrica de Cine de Santander, solo tenemos confirmada la destrucción).

I

Santander, años 60

1. ALBOR DEL DOCUMENTALISTA TÍMIDO

I



La historia de Paulino Viota Cabrero, nacido en Santander el 13 de abril de 1948, en lo que a este estudio respecta comienza en verano del año 1965. Estudiante modelo siempre en los primeros puestos de la clase, con diecisiete años finaliza exitosamente el bachillerato cursado en las Escuelas Pías de San José de Calasanz, de los padres Escolapios¹³, y se prepara para afrontar una nueva etapa en su vida: estudiar Económicas en la Universidad de Bilbao. Hijo único de Trinidad Cabrero González y Paulino Viota Palomera, constructor, representante de joyería y copropietario de la conocida destilería Anís Piquío, Paulino, pese a las buenas notas, está dominado por una pasión: el cine. Encandilado por el mismo desde muy temprana edad, es tras el descubrimiento a los doce años de John Ford con la película *Misión de audaces* (The horse soldiers, 1959), que la pasión por el cine deviene obsesión y, sobre todo, proyecto de futuro: desde entonces, el pequeño Viota querrá ser cineasta¹⁴.

El emplazamiento universitario guarda cierta relación con este interés, pues entre padre e hijo se ha llegado a un trato bien habitual en familias sometidas al sobresalto de la aparición de ambiciones artísticas en alguno de sus vástagos. Dado que ser cineasta implica, en la España de los años sesenta y para alguien como nuestro protagonista, estudiar la profesión en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), localizada en Madrid y en la que se puede ingresar a partir de los veintiún

¹³ - Entra en el cuadro de honor del Preuniversitario de su escuela, como puede verse en la revista de la misma, *Colegio*, nº 117, mayo 1965, <http://revistas.escolapios-santander.org/Colegio2/1965%20117%20COLEGIO%20MAYO.pdf>.

¹⁴ - Esta importancia fundacional del film de Ford la ha recordado Viota en innumerables ocasiones, pero la primera fue en el memorándum incluido en "Testimonio del cine independiente español", *Nuestro Cine*, nº 77-78, p. 78: "Desde los doce años, por la visión de *Misión de audaces*, de John Ford, obsesionado por hacer cine".

años de edad, siempre y cuando se superen las arduas pruebas de acceso, a Paulino, por lo tanto, le quedan cuatro años para poder siquiera presentarse. Por ello, obtiene el permiso paterno para estudiar cine, pero con la condición de estudiar una carrera “de provecho”, que finalmente será la de Económicas¹⁵. Comenzará a estudiar la carrera en Bilbao con la condición de, al cumplir los veintiuno, trasladar la matrícula a Madrid y compaginar ambos estudios. No quiere perder un solo año, y en vez de esperar a terminar la carrera, prefiere estudiar ambas cosas a la vez, bien confiando en su capacidad para ello, bien dando por hecho secretamente que será imposible (en cualquier caso, no previendo lo difícil que resultaba ser admitido en la EOC).

En verano de 1965, antes de los nuevos estudios, de la nueva ciudad, Paulino Viota es un cinéfilo típico de su época, fascinado por el cine americano, predominante en las pantallas comerciales, lector de Film Ideal¹⁶ y que redacta durante años una detallada lista de las películas que ve, iniciada en 1962 y concluida cuatro años más tarde, poco después de incluirse él mismo en la nómina de cineastas¹⁷, y que nos permite ver bien el bagaje cinematográfico que poseía hasta entonces, dependiente en casi absoluta medida de la programación de las salas de estreno: un gran predominio del cine de Hollywood (por allí comparecen cineastas muy de su gusto como Nicholas Ray, Richard Fleischer, Alfred Hitchcock, Richard Quine, Jerry Lewis, Frank Tashlin, Otto Preminger, Anthony Mann, Samuel Fuller o André de Toth, así como Howard Hawks, Stanley Donen, Blake Edwards, Robert Aldrich, Billy Wilder o Douglas Sirk, por poner algunos ejemplos entre los que sobresale siempre, por sobre todos, John Ford), seguido por el cine europeo, de género o no, entre el que podemos encontrar a Vittorio Cottafavi, Dino Risi, Pietro Germi, Sergio Corbucci, Mario Bava, Damiano Damiani, Julien Duvivier, René Clair, Luigi Comencini, pero también el Orson Welles europeo de *El proceso* (The trial, 1962), *Mister Arkadin* (1955) o *Campanadas a medianoche* (1965), el Losey inglés, *La emperatriz Yang Kwei Fei* (Yokichi, 1955) y *Cuentos de la luna pálida* (Ugetsu monogatari, 1953), una gran abundancia de películas de Ingmar Bergman y presencia de obras clave de Antonioni (*El eclipse*, *L'eclisse*, 1962), Resnais (*El año*

¹⁵ - Según Viota, su padre quería que estudiara Ingeniería, carrera afamada en aquel tiempo, pero él elige Económicas por tener fama de fácil. El padre acepta, quizá porque esta carrera tendría que estudiarla en Bilbao, lo que implica que su hijo no se iría muy lejos. Conversación con Paulino Viota, Santander, 23-II-11.

¹⁶ - Nuestro Cine no era fácil de conseguir en Santander, mientras que la otra se vendía en el mismo quiosco en que compraba los tebeos, y que por cierto aparece en un plano de *Las ferias*.

¹⁷ - No usamos a la ligera el término “incluirse”. El método de anotación, que cambió con los años, consistía en ese momento en anotar ficha técnica y artística, año de producción y fecha y número de visionados de las películas. Sin embargo, en la página final de la lista Viota consigna de corrido varios títulos, sin duda por haber sido vistos durante el ajetreado periodo en que realizó sus dos primeras películas y carecer por tanto de tiempo para hacer las anotaciones con detalle. Entre lo visto en estos meses se pueden encontrar *Pánico en las calles* (Panic in the streets, Elia Kazan, 1950), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), *Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954), o *La muerte tenía un precio* (Sergio Leone, 1965), pero también *Las ferias* y *José Luis*. Tras cuatro años de títulos, el espectador se convierte en autor y aparece en su propia lista, que se detendrá poco más tarde, el 9 de diciembre del mismo año, con *Giulietta de los espíritus* (Giulietta degli spiriti, Federico Fellini, 1965).

pasado en Marienbad, *L'année dernière à Marienbad*, 1961), Truffaut (*Los cuatrocientos golpes* [Les Quatre-cents coups, 1959], *La piel suave* [La peau douce, 1964]), Godard (*Al final de la escapada*, *À bout de soufflé*, 1959), Bresson (*El proceso de Juana de Arco*, *Le proces de Jeanne d'Arc*, 1961), Dreyer (*La pasión de Juana de Arco* [La passion de Jeanne d'Arc, 1928], *La palabra* [Ordet, 1955]), Demy (*Los paraguas de Cherburgo*, *Les parapluies de Cherbourg*, 1963), Renoir (*El testamento del doctor Cordelier*, *Le testament du Docteur Cordelier*, 1960), Pasolini (*El evangelio según san Mateo*, *Il vangelo secondo Mateo*, 1964), Visconti (*Rocco y sus hermanos* [Rocco e i suoi fratelli, 1960], *El gatopardo* [Il gattopardo, 1963]) o de Sica (*El ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948], *Umberto D.* [1952]), sin olvidar por supuesto el cine español, desde el más comercial, con estrellas de la época como Marisol o Rocío Durcal, a los primeros spaghetti western, una repetida comparecencia de Pedro Lazaga (de *Cuerda de presos* [1955] a *La ciudad no es para mí* [1965]), algunos francotiradores como Julio Coll (*Los cuervos* [1961] entre otras), Manuel Mur Oti (*A hierro muere*, 1962) o Jesús Franco, sin olvidar *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933) o el que daría en conocerse como "Nuevo Cine Español", donde encontramos los dos primeros largometrajes de Julio Diamante y Carlos Saura, el primero de Miguel Picazo o el segundo de Jorge Grau (*El espontáneo*, 1964), además de algún cortometraje de cineastas pronto clave como Mario Camus o Basilio Martín Patino. La impresión es la de casi todas las listas cinéfilas adolescentes: que el autor va a ver todo lo que puede. No sirven tanto para testimoniar su gusto como para constatar su voracidad.

Dos aspectos le destacan ligeramente del cinéfilo común: en primer lugar, durante los cursos 64/65 y 65/66 realiza su primera actividad cinematográfica pública dirigiendo el cine-club de los Escolapios, sito en el teatro del citado colegio, utilizado también como cine desde antes de la guerra pero que en el curso 61/62, "para acomodarse a las posibles y más depuradas exigencias de los alumnos", había renovado su cabina con el "último modelo de proyector OSSA, rectificador, amplificador y objetivos de cinemascope de inmejorable calidad"¹⁸. Viota seleccionó las películas del cine-club durante dos años, el primero siendo alumno y el segundo ya como universitario, desde Bilbao. Tristemente, poco rastro queda de aquello, de modo que es imposible precisar la programación completa de los dos cursos. Han sobrevivido tan solo algunas de las hojas de sala, muchas de ellas sin fecha, elaboradas por Viota bien con textos ajenos, predominantemente tomados de Film Ideal, o propios, que constituyen sus primeros escritos cinematográficos, al menos públicos. En ocasiones contaba con la colaboración de algunos amigos que comparecerán en alguna de las películas que están por venir, como José Miguel Gándara, entusiasta de Orson Welles y Ray Charles amén de futuro intérprete en *Contactos*, o el más joven Félix Bolado, conocido a raíz del cine-club y que será una de las amistades más cercanas de Viota hasta la marcha a Madrid, amén de colaborador en *Tiempo de busca* y *Fin de un invierno*.

Los escritos de las hojas conservadas permiten observar un enfoque muy deudor de la política de los autores inaugurada por Cahiers du Cinéma y que en España era representada por Film Ideal. En las hojas, Viota trata de explicar al autor película a

¹⁸ - "Una gran revista, una gran reforma, un gran artista", *Memoria Escolar 1961-1962*, Escuelas Pías Colegio San José, Santander, <http://memorias.escolapios-santander.org/1961-1962.pdf>

película, dividiéndolo por lo general en diversas parcelas: temática y estilo, como en la hoja dedicada a *La colina de los diablos de acero* (*Men in war*, 1957), última de las tres proyecciones dedicadas a Anthony Mann, o en otros casos “mundo” y “puesta en escena”, además de otras categorías más específicas¹⁹. También se puede observar, de nuevo, un lógico predominio del cine americano, por ser el más distribuido en España: Alfred Hitchcock (constan *De entre los muertos* [Vertigo, 1958] y *Con la muerte en los talones* [North by northwest, 1959]), Nicholas Ray (*Rebelde sin causa* [Rebel without a cause, 1955], *Chicago, años 30* [Party girl, 1958]), Richard Fleischer (*Los diablos del Pacífico* [Between heaven and hell, 1956], *Sábado trágico*), Stanley Donen (*Bésalas por mi*, Kiss them for me, 1957), Richard Brooks (*Los hermanos Karamazov*, The Brothers Karamazov, 1958), Anthony Mann (*Cimarrón* [1960], *El hombre del oeste* [Man of the west, 1958] y *La colina de los diablos de acero*), Orson Welles (*Sed de mal* [Touch of evil, 1958], *El proceso*, aunque esta última es europea)²⁰, Hawks (*Hatari!*, 1961) o Richard Quine (no se sabe). La presencia del cine europeo, al menos en lo que consta, es menor: François Truffaut (*Los cuatrocientos golpes*), Jacques Becker (*La evasión* [Le trou, 1960], *París, bajos fondos* [Casque d'or, 1951]) y Georges Franju (*Ojos sin rostro*, Les yeux sans visage, 1960).

¹⁹ - En una ficha sobre Nicholas Ray (desconocemos la fecha y la película proyectada) la división consiste en “mundo” (“el personaje de Ray suele ser un rebelde, un hombre que conociendo los defectos y la podredumbre de la sociedad, se enfrenta a ella, pero no para luchar, sino, por el contrario, para penetrar en esa sociedad, para vivir en ella; la lucha viene entonces, al tratar de integrarse sin perder su modo de ser, y chocar su honradez con la corrupción existente en la sociedad”), “esencia cinematográfica” y “puesta en escena” (“Ray aparece como un gran director de actores, dando un formidable valor a las miradas, momentos de silencio de los actores, a sus actitudes y sus gestos. Lo mismo ocurre con los objetos [decorado, paisaje...] a los que da un extraordinario valor. Entonces, de la relación entre actores y objetos, o actores entre sí, obtenemos directamente, sin artificio, cinematográficamente, gran cantidad de datos sobre personajes y ambientes”). La ficha de *Sábado trágico* (*Violent saturday*, Richard Fleischer, 1955), proyectada el 12 de enero de 1966, lo hace por su parte en “temas” (“En las relaciones amistosas o amorosas de sus personajes suele haber uno que es más fuerte y más sereno que el otro, y es quien, sobre todo en las conversaciones, recibe los temores e intranquilidades del primero, así el soldado viejo hacia Robert Wagner en *Los diablos...*, o la enfermera del final de *Sábado trágico* con el hombre nervioso y abatido. El personaje severo y fuerte suele ser la mujer”), “fuerza física” (“se ha insistido mucho sobre la importancia en el cine del valor físico de los objetos mostrados, de su fuerza como reales aparte del significado que tengan dentro del argumento; esto unido a un igual y más importante aún, verismo de los actores-personajes, hace la validez de la película. En este sentido, Fleischer es uno de los autores más dotados. La realidad física que adquieren los objetos, las acciones, en sus films, es asombrosa. Consigue con eso un aire de realidad, de adaptación del momento vivido verdaderamente extraordinario”) y “puesta en escena” (“utiliza planos de muy larga duración, al no cambiar de lugar la mirada de la cámara, nos permiten ver dentro de ellos, con toda claridad, los movimientos, la colocación de los personajes, y objetos, sus distancias y tamaños, la disposición del espacio o lugar donde se sucede la acción. Esta técnica de planos largos permite conocer muy bien la realidad visual o apariencial o cinematográfica de la escena”). Por supuesto, la mayoría de estas citas elegidas se relacionan muy íntimamente con el cine que Viota realizará.

²⁰ - Las hojas de sala dedicadas a Welles, conservadas ambas, fueron elaboradas por Gándara.

La impresión de las hojas se mantiene en los esquemas que Viota realiza, ahora privadamente, de las películas que más le interesan. Al estar determinado a ser director de cine, desde muy temprano el joven cinéfilo se dedica a estudiar el cine con detalle minucioso:

Recuerdo que iba a las películas con un bolígrafo que tenía una pequeña linterna, para tomar notas en la sala. Pero no notas de gusto, no notas de apreciación, sino notas memorísticas. Me inventé una especie de taquigrafía para poder reproducir sobre la marcha las características formales de la película: si había panorámicas, travellings, si los personajes se movían de derecha a izquierda... Intentaba hacer una especie de doble de la película. Como quería aprender, la manera me pareció ésa, estudiar las películas. Pero mi modo de estudiarlas era ya más el modo de un analista que el de un cineasta²¹.

En efecto, se han conservado varios cuadernos que muestran varias fases de trabajo, consistiendo la inicial en notas tomadas en el cine (la caligrafía confusa es elocuente), más tarde corregidas como si se hubieran pasado a limpio borradores hoy en su mayoría desaparecidos, en una descripción detalladísima del film (acciones, gestos, encuadres, movimientos de cámara, etc.), en muchas ocasiones rematadas por un extenso comentario que reflexiona sobre la obra después de haberla descrito con todo detalle. Así, firme defensor de la técnica de copiar y repetir para mejor memorizar, Viota repite y mejora los esquemas (varios de ellos, como los de Ford o Godard, los continuará perfeccionando durante toda su vida), entrena la atención hacia la forma cinematográfica así como la memoria, en un tiempo en que las películas habían de ser cazadas al vuelo en las escasas y a veces únicas proyecciones que se presentasen, pero sobre todo consigue unos “dobles” que permiten un análisis reposado y fiel de la forma efectiva de la obra. Estos análisis siguen lógicamente al esquema y son, pese a su descuidada redacción (no estaban pensados para publicarse y el autor era aún muy joven), una ventana abierta al pensamiento del aficionado, muy superior a la que ofrecen las hojas del cine-club, y que da fe de un espectador plenamente consciente, con una capacidad para atender a casi todos los aspectos de una película que muestran una formación intensa y completa, tan atenta a lo técnico y formal como a lo temático y que, más aún, sabe poner con toda naturalidad ambas dimensiones en común²².

²¹ - Asín, Manuel, “El cine está sin ver. Entrevista a Paulino Viota”, *El Viejo Topo*, nº 242, marzo 2008, p. 69. Vid. asimismo Gavilán, Juan A. y Lamarca, Manuel, “Conversación con Paulino Viota”, en Gavilán, Juan A. y Lamarca, Manuel, *Conversaciones con cineastas españoles*, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 136-137. Sobre la diferencia entre el modo de ver las películas de un cineasta y un analista, la referencia fundamental se encuentra en Viota, Paulino, “El vampiro y el criptólogo”, *Eutopías*, Vol. 2, nº 1, invierno 1986, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Institute for the Studies of Ideologies and Literature, Minneapolis/Valencia, pp. 173-185.

²² - Dado que no cualquier película era considerada digna de merecer un esquema, merece la pena citar las obras descritas y/o analizadas en los cuadernos conservados: *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), *El proceso*, *El hombre tranquilo* (The quiet man, John Ford, 1952), *Los hermanos Karamazov*, *Con la muerte en los talones*, *Los cuatrocientos golpes*, *Vertigo*, *Éxodo* (Exodus, Otto Preminger, 1960), *Sed de mal*, *El testamento del doctor Cordelier*, *Los diablos del Pacífico*, *El gatopardo*, *Extraños en un tren* (Strangers on a train, Alfred Hitchcock, 1951), *Río Grande* (John Ford, 1950), *Recuerda* (Spellbound, Alfred Hitchcock,

Aunque la división entre “mundo” y “estilo” o “puesta en escena” propia de las hojas del cine-club no se mantiene tal cual en los esquemas, Viota trata de considerar siempre ambas cosas: cámara, decoración, vestuario, luz, guión, diálogos, los acontecimientos y su orden, diseño de los personajes, carácter, comportamiento, etc. En el análisis de una película, nada ha de ser dejado de lado. La observación ha de ser exhaustiva. Dependiendo de la película, puede empezar por un lugar o por otro, pero siempre ha de acabar considerándolo todo. Y aquí la división entre mundo y estilo aparece, pues siempre estas dos cosas habrán de quedar esclarecidas, importando tanto una como la otra, o mejor dicho, no siendo de tanta valía el estilo si no hay un mundo interesante, y siendo el mundo difícilmente interesante si el cineasta no es dueño de su estilo... pero también si falta algo que está en este pero es distinto a él: el amor por los personajes, su humanidad²³.

Esta insistencia repetida en casi todos los esquemas, propia del buen filmidealista que Viota es, en el amor del cineasta por sus personajes, supone una herencia del catolicismo humanista francés (gran pilar de la crítica baziniana y por

1945), *Río salvaje* (Wild river, Elia Kazan, 1960), *La puerta del diablo* (Devil's doorway, Anthony Mann, 1950), *Primera victoria* (In harm's way, Otto Preminger, 1965), *Réquiem por un criminal* (Requiem pour un caid, Maurice Cloche, 1964), *Quince balas* (Fort Dobbs, Gordon Douglas, 1957), *El buscavidas* (The hustler, Robert Rossen, 1961), *¡Qué noche la de aquel día!* (A hard day's night, Richard Lester, 1964), *Misión en la jungla* (The sins of Rachel Cade, Gordon Douglas, 1961), *La evasión*, *My fair lady* (George Cukor, 1964), *Rebelde sin causa*, *El hombre del oeste*, *Bésalas por mi*, *Laura* (Otto Preminger, 1944), *Río Rojo* (Red river, Howard Hawks, 1948), *Fort Apache* (John Ford, 1948), *Las campanas de Santa María* (The bells of St. Mary's, Leo McCarey, 1945), *El pistolero de Cheyenne* (Heller in pink Rights, George Cukor, 1960), *Busca tu refugio* (Run for cover, Nicholas Ray, 1954), *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954), *Eva* (Joseph Losey, 1962), *Duelo en el barro* (These thousand Hills, Richard Fleischer, 1958), *Rey de reyes* (King of kings, Nicholas Ray, 1961), *Al final de la escapada*, *El sargento negro* (Sergeant Rutledge, John Ford, 1960), *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1940), *Crónica familiar* (Cronaca familiare, Valerio Zurlini, 1962), *Buenos días, tristeza* (Bonjour tristesse, Otto Preminger, 1958), *El doctor Frankenstein* (Frankenstein, James Whale, 1931), *El gran combate* (Cheyenne autumm, John Ford, 1964), *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954). Los esquemas carecen de fecha pero no cabe duda, cotejándolos con las listas de películas, de que la mayoría pertenecen al año 1966, pudiendo varios ser de finales del 65. Por ejemplo, *À bout de soufflé*, *Sergeant Rutledge* y *Citizen Kane* aparecen seguidas en uno de los cuadernos así como en la lista: fueron vistas el 16, 18 y 21 de abril, respectivamente. Insistimos en que no todos tienen comentario final.

²³ - El ejemplo que mejor permite comprobar esto es, cómo no, la excepción, el esquema sobre *El doctor Frankenstein*, respecto a cuyo género dirá que “el terror es despreciable porque con artificiosidades juega con los sentimientos y los personajes”. Esta frase parece ser una cita de Renoir: Viota realiza una interesante comparación del film de Whale con *El testamento del doctor Cordelier*, donde el cineasta francés se habría negado al terror “dado su carácter de humanista”. En su película, habría insistido en el aspecto humano de los personajes, algo que Viota echa en falta en la película de Whale: “¿hasta qué punto una película sin personajes vivientes por muy bien que esté hecha y por muy inventora de soluciones que sea merece un esquema? Es que esta es tan genial”. Viota se siente obligado a justificarse a sí mismo el análisis de una película de una película que juzga magnífica, por la muy moral razón de que la no humanidad de los personajes la haría en principio no merecedora de la atención otorgada.

ende del cahierismo) que hizo duradera patria en la crítica cinematográfica de estos lares, y que se desarrolla como prioridad de la moral sobre la ideología y de la realidad sobre el discurso, implicando esto la no manifestación evidente del cineasta en el universo por él puesto en escena²⁴. Como sucede en Bazin, la realidad en cine se asume como estética desde el principio²⁵, pero ello no es óbice para que el cineasta se considere autorizado a hacérselo notar. Discurso e ideología se convierten así en sinónimos, pues la educación franquista se había preocupado muy mucho de dotar a esta de un sentido peyorativo al considerarla como una transformación de la realidad, una perturbación de sus esencias, por supuesto esas que dicha educación propugnaba en clases, seminarios, misas, catequesis, ejercicios espirituales, etc. (en este sentido, Franco no habría transformado la realidad en la Guerra Civil, sino devuelto a su auténtico ser tras su falseamiento republicano), y que tan bien casaba con un humanismo que no entendía de clasificaciones o análisis de la realidad concreta (o peor aún, de las realidades concretas), sobre todo si atendían a divisiones económicas, políticas, etc., que por supuesto el franquismo no es que no estuviera dispuesto a reconocer, sino que consideraba que no existían, siendo la ideología quien produciría la ilusión de su existencia, en su ánimo de transformar/pervertir la realidad dada (por Dios, por Franco). El resultado lógico de este planteamiento es que al final resulta no haber más ideología que la de izquierdas, luego su aparición solo se verá justificada por la vía moral, como si hubiera de ser redimida de algún modo²⁶. Sobre *Crónica familiar*, por ejemplo, Viota escribirá en el último párrafo de su análisis: “El socialismo duro de Zurlini está de sobra justificado por su film y este se justifica a sí mismo, y sin duda su postura no es de circunstancias sino sincera porque mirando el film podemos ver el Amor [sic] a los personajes”.

Todo esto, pues, se refleja en los análisis del joven aprendiz de cineasta y habrá de ser clave en toda su trayectoria hasta hoy mismo, cuando la vieja educación retorna en algunos de sus últimos escritos. La “objetividad” será la gran obsesión del Viota cineasta, incluso cuando abraza con intensidad las nuevas teorías “materialistas” del cambio de década. Ocasión habrá de verlo. Pero podemos resumir ya una suerte de principio para el trabajo: el director ha de crear un

²⁴ - Por ejemplo, critica el uso de simbolismos en *Eva*, alegando que “es como si el director metiera la mano directamente en la realidad y pusiera una cosa (...) ya sabemos que el director no solo interviene en la realidad de ante la cámara sino que la crea, pero ha de hacérsola pasar por real”.

²⁵ - <<No hay “realismo” en arte que no sea ya en su comienzo profundamente “estético”>>. Bazin, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966, p. 445.

²⁶ - Entendido esto, no habría de sorprender tanto la buena fortuna de la teoría sobre la ideología de Althusser, que en este marco supondría para muchas lecturas de la época una simple inversión: la ideología solo será ahora la de derechas, o la no marxista, pues esta no sería ideología sino ciencia, es decir, verdad. La exposición de esta teoría, a la que volveremos más adelante, la encontramos en Althusser, Louis, “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, en Althusser, Louis, *Escritos*, Laia, Barcelona, 1974, pp. 105-170. Una crítica (muy suave) del propio autor a esta concepción la encontramos en Althusser, Louis, “Elementos de autocrítica”, en Althusser, Louis, *La soledad de Maquiavelo*, Akal, Madrid, 2008, pp. 169-208, y una problematización y análisis detallados (pues la teoría althusseriana, en el fondo, no es tan sencilla), a lo largo de Eagleton, Terry, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 2005.

mundo en el que se manifieste su pensamiento, su sensibilidad, su forma de ver la realidad, y tratarlo después como si se lo hubiera encontrado, como si se lo topara por primera vez y no quisiera sino conocerlo y describirlo de la forma más completa y justa posible. Él mismo lo enuncia con toda claridad en el apartado “esencia cinematográfica” de la hoja de sala de la ya citada proyección de Nicholas Ray en el cine-club:

Podemos decir que la esencia del cine consiste en dotar de vida, de realidad que podríamos llamar física, los personajes, ambientes, etc., que componen la película. Es decir, que sintamos como verdaderos y auténticos los personajes, sus sentimientos, actitudes, pensamientos; que realmente en vez de actuar, representar (los actores), vivan frente a nosotros, y lo mismo con los ambientes, que sintamos la realidad física; es decir, que en vez de ante una representación de la realidad, nos encontramos ante la realidad misma, la vida captada y transmitida mediante la cámara.

Y la forma de conseguir esto es por procedimientos cinematográficos; no valen otros en el cine. En vez de construir una serie de artificios de cámara o de dirección de actores o de cualquier otro modo de transmitir unas ideas o sensaciones, lo que tendrá que hacer el director será situarse ante esos actores y esas cosas a las que deberá dotar de vida, ya sea dejándoles vivir libremente, o bien por el contrario ordenando completamente los elementos que tiene a su disposición, pero haciéndolo de forma que consiga dar la apariencia, la sensación de vida. Y una vez conseguida esta vida, esta realidad, captarla con la cámara, conseguir la mayor expresividad y transmitirla al espectador para que éste pueda así verse ante esa realidad del director.

El conjunto de todos esos elementos de que dispone el director: actores, dirección de actores, decorado, paisaje, vestuario, y cámara, constituyen la puesta en escena.

Este será por tanto el principio, lo que no quiere decir que se cumpla siempre. Pero el ideal de la objetividad absoluta se enuncia con claridad cuando escribe en sus esquemas sobre, cómo no, John Ford:

[el cine de Ford] Consiste en una captación total del mundo, que ante todo hay que decir que Ford logra por medio de su mundo propio, del mundo creado por él que luego como por analogía se puede transplantar al real. Esta captación total del mundo que Ford realiza en su mundo propio es lo que tenemos que tratar de entender.

Me refiero a que Ford es probablemente el único autor que en vez de mostrarnos unas preferencias ideológicas (una ideología) ya sea en forma de soluciones, o problemas o lo que sea, nos da una comprensión total de su realidad (total = ontológica, cosmogónica), es decir por encima de preferencias de cualquier clase que él puede tener (amar tales cosas, creer que tales ideas son las válidas, etc.) comprendemos perfectamente cómo en todas partes tenemos siempre problemas, cómo nadie tiene soluciones totales, o toda la razón. Frente al mundo habitual de cualquier autor donde se ven las cosas de cierta manera, en el de Ford lo que tenemos es una realidad con toda su complejidad, la vida a la que no se pueden poner esquemas.

Viota, como podemos ver, es un filmidealista pleno, aunque el detalle de sus análisis le aleja en parte de la crítica idealista²⁷, con la que coincidiría sobre todo en el gusto por la adjetivación entusiasta (muy propia de la edad, en cualquier caso, aunque en menor grado es una característica que sigue manteniendo), la importancia de la figura del autor y el realismo desideologizado (o que más bien podríamos caracterizar como un contenudismo ceñido a la exigencia previa de una impresión de realidad que se define como ajena a la ideologización, es decir que los contenidos importan pero solo en tanto se perciben como inherentes a la realidad, esto es: de acuerdo con una ideología propia que no se reconoce a sí misma como tal). Se observa así una curiosa división: la existencia en Viota de un “idealismo” ceñido sobre todo a la dimensión de la presencia, del gesto, de la realidad que posee todo aquello que se presenta a la cámara (los cuerpos, objetos, escenarios, paisajes...), y un formalismo vinculado al trabajo de la construcción del filme: guión, estructura, diálogos, montaje, planificación, que son los que en definitiva definen de un modo u otro la otra dimensión “de la presencia”. El cine es una fábrica no de sueños, sino de realidad (realidad que parece sueño, o sueño que parece realidad, en todo caso).

Quedaría aún un tercer aspecto, más común, que es el que propiamente hace que esta historia la comencemos en verano de 1965: la mejor prueba de que Viota no quiere perder un solo momento, un solo año, es que inmediatamente comienza a realizar películas, aun con los modestos medios a su disposición, como forma de ir aprendiendo el oficio de hacer cine, aplicando lo aprendido en sus análisis. Es así que dirige varias películas amateur de duraciones diversas, dos cortometrajes y dos medimetrajes, tres en el formato subestándar de Super 8 y uno en el semiprofesional de 16mm, y con las que intenta aprender el manejo del lenguaje y la técnica cinematográficas, previamente al futurible ingreso en la EOC que le permita la tan deseada profesionalización. El cine amateur será pues para él el entrenamiento para ser cineasta, pero con las miras siempre puestas en ser uno

²⁷ - Entendemos por tal lo que Jorge Nieto denomina “cinefilia” (término al que nosotros por nuestra parte definiríamos de otra manera). Según esto, el crítico idealista sería aquel para quien “el análisis o la crítica nunca debe acabar con la magia de la película, y ello se transcribe en la indefinición de los análisis o en generalizaciones vagas que mantienen intacto el objeto de culto” (Nieto Ferrando, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Ediciones de La filmoteca, Valencia, 2012, p. 31). Film Ideal sería supuestamente la mejor representante en la España de los sesenta de la crítica idealista, frente al “contenudismo” de Nuestro Cine, definido por Álvaro del Amo como <<la preocupación por situar un film determinado dentro de lo que se ha denominado “contexto”, y, de otro lado, la preponderancia otorgada a los aspectos ideológicos del film en cuestión, en función, sobre todo, de su fuerza persuasiva, de su representatividad a la hora de incidir sobre el espectador>>, del Amo, Álvaro, “Contra una crítica de la contención”, citado en Nieto Ferrando, Jorge, op. cit., p. 62. Más adelante, Marta Hernández definirá al idealismo estético como <<la confusión entre el signo (la llamada “imagen”) y la realidad significada (lo “representado” por esa “imagen”)>> (Hernández, Marta, “Cine contra realidad”, en Colectivo Marta Hernández y Maqua, Javier, *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días*, Shangrila, Santander, 2016, p. 49), error que no cometería la crítica materialista, con la que más se identificará el Viota de los sesenta.

profesional²⁸. Por ello las películas realizadas durante los sesenta estarán alejadas de propuestas como las de Adolfo Arrieta, que inicia su obra poco antes, o el posterior Jaime Chávarri, que también trabajó en Super 8, ejemplos más bien de un trabajo de desaprendizaje y/o experimentación, de trabajo en la dirección contraria al cine tradicional. Viota, al contrario, intenta realizar cine al modo convencional, contar historias de forma comprensible y transparente²⁹, aunque haciéndolo lo mejor posible y en cualquier caso no solo bebiendo del admirado cine de Hollywood, sino incorporando progresivamente las lecciones de los nuevos cines que por aquel entonces ya podían conocerse a través de los numerosos cine-clubs (por la doble ubicación, a los de Santander, como el Ateneo, La Rueda o el posterior Caminos, hay que añadir los de Bilbao, principalmente el Fas), o simplemente del cine europeo tan importante del momento, por lo que los recursos considerados en este pequeño pero fundamental ciclo de películas irán algo más lejos del mimetismo hollywoodiense y se dejarán empapar por los distintos modos de representación que otros cines, e incluso ciertas muestras del propio español, proponían.

- Violento despertar

1965. El verano ha llegado y Paulino Viota intenta realizar por primera vez dos cortometrajes con una cámara de 8mm. prestada por el padre de un amigo y la colaboración de varias personas cercanas. No hay forma de saber en qué mes, cuánto duraron los rodajes y cuál fue su orden, pero lo que está claro es que se trata de películas pequeñas, hechas entre amigos, y que asumen modelos genéricos muy concretos. Uno es una comedia, una especie de slapstick titulado “Pobre cocinero” y el otro, “Violento despertar”, una historia de terror, con monstruos y pesadillas. El sueño de Viota, realizar cine, por fin se pone en marcha, pero sin embargo su peculiar “violento despertar” tendrá lugar cuando se encuentre con que buena parte del material acaba velado. La experiencia queda frustrada, y el debut como cineasta se retrasará todavía un año.

Es muy posible que “Pobre cocinero” haya sido el primer cortometraje en realizarse³⁰, pues Viota no recuerda haber filmado algunas partes de “Violento despertar”, lo que sugiere que fue durante su rodaje que llegaron los materiales velados, decidiéndose entonces interrumpir la aventura. Se conserva una pequeña libreta con varios dibujos de tono infantil que parecen ensayar unos créditos dibujados a mano identificando a los dos actores (Julián Villacañas y Paulino Viota), algunos letreros (la dos películas son mudas) y, lo más importante, dos planificaciones distintas, con indicaciones de cada plano, muy escuetas respecto a

²⁸ - “Todos pensábamos hacer películas largas, que son las de verdad, y hacíamos cortos en vistas a eso, como parte de la obra de un cineasta de películas largas, aunque fuera en potencia”. Viota, Paulino, *Jaula de todos. Respuestas al cuestionario*, en Llinás, Francisco, *Cortometraje independiente español*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1986, p. 110.

²⁹ - <<Hasta entonces yo había intentado hacer películas “de oficio”, emular lo que veía en el cine en Santander>>, en Asín, Manuel, op. cit., p. 73.

³⁰ - El rodaje tuvo lugar en la zona de Santander conocida como Ciudad Jardín, en la casa de unos amigos, los hermanos Villacañas, el mayor de los cuales, Julián, era compañero de clase de Viota.

su contenido pero que señalan su escala, duración en segundos e incluso las ocasiones en que se utiliza gran angular

Las notas nos permiten deducir bien el argumento: el protagonista llega a casa y descubre que su mujer se ha marchado (el carácter de la pareja, aún faltando la mujer, queda bien marcado por el contraste entre la frase de él al llegar y la nota de ella: él exclama “Gervasina, cielito, el amo de la casa ya está aquí...” mientras la nota reza “estoy en el club, quiero que la casa esté arreglada cuando vuelva”). Unos carteles que expresan el pensamiento del hombre nos informan de la gravedad de la situación: esa noche viene a cenar don Rigoberto, del que solo sabemos su importancia para la concesión de un préstamo. Así, el “pobre cocinero” del título será este hombre que de repente debe improvisar una cena para el otro, con los consiguientes problemas, que se agravarán cuando aparezca aquel, interpretado por el mismo Viota, dándose entre ambos varias situaciones cómicas que incluyen incluso las icónicas tartas de merengue y concluye con la marcha, podemos suponer airada, del antagonista.

Una de las planificaciones habla de cuarenta y tres planos, otra de treinta y uno. La primera es la más detallada, pero es imposible saber cuál de ellas fue la definitiva. La más corta en cualquier caso permite observar cierta querencia por las repeticiones o, si se quiere, “rimas”, al indicarse en ciertos planos que su encuadre repite el de otro previo. Un caso sencillo es el plano 15 repitiendo el encuadre del 13: en el primero el protagonista baja a un garaje, en el segundo sube, pero también el 16 repite el 1, el 18 el 2 y el 19 el 4, entre otros. La repetición 1-16 es la que parece tener más importancia, ya que en el primero se muestra la entrada del protagonista y en el 16, con el mismo encuadre, la de don Rigoberto, el antagonista. Salvando esta repetición, las restantes pueden carecer de importancia, pero también apuntar el gusto planificador que ya parece tener Viota. Así, ha de observarse que casi todas se concentran en la mitad del corto: tres de los planos citados repiten otros previos, pertenecientes al inicio de forma que no parece casual. Todo indicaría una división en dos mitades, donde la segunda se abriría con esta serie de repeticiones de los encuadres del inicio, serie comenzada de hecho con la llegada de un nuevo personaje en encuadre idéntico al inicial en que llegó el protagonista. Además, y aunque aquí no se repitan los encuadres (al menos no se señala), la película comienza con el protagonista que llega a la casa, y termina con el antagonista que se va. Las claves del equilibrio interno de una obra cinematográfica son uno de los intereses principales de Viota desde muy temprana edad: la estructura, repeticiones, los pilares y muros maestros de una película. Desde el principio, sabe que un filme no es solo una historia sino sobre todo su construcción.

“Violento despertar” muestra un desarrollo bastante más complejo, que apoya la posibilidad de que se realizase en segundo lugar³¹. Entre varias hojas sueltas se conserva un desglose en secuencias numeradas del 1 al 59, pero a veces lo descrito es un plano y otras una acción formada por varios, de modo que no hay manera de saber cuántos tenía la película ni mucho menos de asegurar, salvo en algún caso

³¹ - Se rodó en el domicilio familiar de Viota, una casa con vistas a la bahía en Nicolás Salmerón nº 7, con la ayuda de José Luis Otadui, amigo del colegio que interpreta al protagonista, y un primo de Madrid, también llamado José Luis, que se quedaba en su casa y que había conocido ese mismo verano, interpretando al “monstruo”.

aislado y poco relevante, repeticiones de los mismos. Lo que sí permite es conocer en detalle el argumento de la película, mucho más elaborado que el de “Pobre cocinero”.

La primera sorpresa es que “Violento despertar” es una obra sin duda modesta, pero más elaborada de lo que la memoria de su autor nos dice. No se reduce a una excusa para ensayar encuadres retorcidos y aprender a montar. La descripción conservada muestra una elaborada planificación y un argumento abstracto pero bien desarrollado, con idas y venidas entre sueño y realidad, que acaban permitiendo descubrir el proyecto como el primer intento de hacer una película que mire con cierta gravedad al mundo circundante. La posibilidad que para ello ofrece la coartada genérica es innegable, y que esta sea la razón de su uso se hace más evidente si se piensa que, en la lista de películas del 62 al 66 no se encuentra apenas cine de terror, no siendo propiamente un género que haya interesado nunca, ni entonces ni ahora, a Viota como espectador, por razones ya explicadas con anterioridad.

La película comienza con un plano general de una calle donde José Luis, referido con su mismo nombre en el guión, corre. Enseguida descubrimos que lo hace perseguido por un “monstruo”. Cuando éste le alcanza el joven se despierta en su cama y descubrimos que todo era un sueño.

Pero el terror no se queda en las sábanas. En su vida diurna, José Luis sigue igualmente inquieto. El guión nos describe solitarias panorámicas sobre la calle, el rostro sombrío del hombre o la inclusión de paseantes con caras extrañas. La experiencia nocturna afecta a la percepción de la diurna.

Por la noche vuelve a la cama y tiene otra pesadilla donde continúa la persecución de la noche anterior. José Luis se despierta y camina por su casa, fuma y bebe, agitado. Cuando, a pesar de su temor, vuelve a la cama, la misma pesadilla retorna. Como antes, la persecución salta de unos lugares a otros sin razón aparente. Al final el hombre despierta de nuevo.

Volvemos a la vida diurna. El protagonista repite su asustado paseo, y las caras y lugares mostrados son “raros”. Llega entonces a una cafetería y entonces la “cámara en movimiento recorre cosas y termina en el monstruo”. José Luis aterrado sale corriendo, pero en vez de huir vigila, escondido, el lugar, hasta que en efecto el monstruo sale de la cafetería, siendo perseguido por varios lugares hasta que, en un descampado, se da la vuelta y ve a su perseguidor. José Luis avanza hacia él pero en cierto momento retrocede. El monstruo, inmóvil, “le mira extrañado”. El protagonista toma una piedra, el monstruo se asusta y José Luis lo mata. Tranquilizado, se va. Fin.

“Violento despertar” es un proyecto lleno de efectos, que utiliza el género para buscar una intensidad visual y aprovechar muchas localizaciones de la ciudad o sus alrededores, como el espigón de Pedreña, la playa del Puntal, la plaza Porticada o el mareógrafo del recinto del Palacio Real (hoy de la Magdalena). Esta importancia de lo visual será constante en todas las películas realizadas en Santander durante la década de los sesenta, muy preocupadas por las localizaciones y su registro, fundamental en la impresión de vida y realidad que tienen todas. Aquí Viota, como puede verse por los dibujos así como por las descripciones del guión, aprovecha las vistas de la ciudad desde el otro lado de la bahía (finalmente recuperadas en *Cuerpo a cuerpo*), los arcos de los bajos de la Porticada, las dunas del Puntal o las escaleras que penetran en el mar junto al mareógrafo que se alza amenazador. Entornos todos conocidos del director, que unifica gracias a los sueños de su

torturado protagonista, y convierte en elementos destacados gracias al suspense que posiblemente haya aprendido de Hitchcock; extrañamiento del espacio que no habremos de reencontrar, por muy opuestas vías, hasta *Contactos*.



Por otro lado, intriga pensar cómo se vería hoy esta peculiar película de terror amateur rodada en la ciudad de Santander en 1965. Una película donde un terror imaginario, onírico, parece penetrar el mundo real, instaurando una mirada paranoica por parte del protagonista, que acaba encontrando a la fuente de su horror en una cafetería real, durante el día, fuera de sus sueños, un “monstruo” que camina tranquilamente entre la gente normal, sin llamar la atención de nadie, y que acaba asesinado a sangre fría, sin que nada dé la impresión de que su función en el mundo real sea la misma que en el sueño. Antes bien, el monstruo mira extrañado a José Luis, y al final llega a asustarse antes de morir machacado por una piedra, sin defenderse de ningún modo. La víctima se acaba de convertir en verdugo, y el mecanismo de esta transformación queda desconocido.

La paranoia de los paseos urbanos de José Luis recuerda a la descrita por Víctor Erice casi cincuenta años después en *La mort rouge* (Víctor Erice, 2006), donde el cartero criminal de la película de Sherlock Holmes *La garra escarlata* (*The scarlet claw*, Roy William Neill, 1944) vista de niño en el Kursaal (y no hace falta subrayar la identificación entre cine y sueño), le asusta tanto que cualquier persona de su vida cotidiana es percibida con la sospecha de que pueda ser un malvado asesino. El terror de José Luis está más localizado, tiene una figura concreta, pero las “caras y lugares raros” vistos de día indican una invasión no del monstruo sino del miedo, uno que inviste la realidad con una nueva e inquietante forma. “Violento despertar”, quizá, hubiera mostrado en estado químicamente puro una ficción sobre uno de los sentimientos más importantes en el cine de Viota, el miedo. La figura oscura recortada sobre el fondo de la ciudad de Santander representa un dominio del terror sobre el espacio y aquellos que lo habitan. Como en la saga de Freddy Krueger iniciada y finalizada por Wes Craven con dos memorables largometrajes (*Pesadilla en Elm Street* [*Nightmare on Elm Street*, 1984] y *La nueva*

pesadilla de Wes Craven [Wes Craven's *New nightmare*, 1994]), la pesadilla se extiende a la realidad hasta determinarla por entero, aunque aquí Viota busca la ambigüedad haciendo que el monstruo camine tranquilamente entre la gente y no busque causar ningún daño al protagonista. El miedo de José Luis le hace matar a alguien que en realidad parece bastante inocente, ignorante de su papel en los tormentos del protagonista. Nuestro desconocimiento del aspecto de este monstruo impide imaginar cuán extraña debiera resultar su imagen caminando por la ciudad. Los dibujos conservados insisten en una figura con capa y un gran medallón, pero mal se pliega una imagen así al apelativo de "monstruo"³². Otra nos muestra una figura oscura que puede recordar a una mujer enlutada o un fantasma al estilo japonés, pero de nuevo es imposible determinar si ese es el "monstruo". Acaso cambiara de aspecto en cada momento, pues en las pesadillas hay cambios bruscos no solo de lugar sino también de apariencia. Además, en los sueños enarbola una pistola, arma bastante cotidiana amén de bien extraña para un monstruo. El término parece ser tan solo ilustrativo de su peligro, no así de su apariencia, pero ciertamente no podemos estar seguros. ¿Verle caminando por la ciudad nos mostraría una cotidianeidad que asume sin problemas la monstruosidad que cobija, de la que solo un hombre se da cuenta, haciendo algo al respecto? ¿O es el miedo del hombre el que acaba creando su monstruo, su realidad (nunca sabemos de esta antes de las pesadillas, adviértase: la película comienza in media res, y el procedimiento no puede ser más apropiado para favorecer la ambigüedad y abstracción de la propuesta), y le acaba convirtiendo en un cruel asesino de un ser diferente, pero amigable? No lo sabremos nunca. La luz veló la película y el tiempo la memoria. Ambas han disparado la ambigüedad de "Violento despertar" al infinito. Hará falta que pase un año entero para que un nuevo proyecto de Paulino Viota escape a este limbo y se haga por fin material.

II

En verano de 1966 Paulino Viota ya tiene dieciocho años y acaba de finalizar, con excelentes notas de nuevo, su primer curso de Económicas en la Universidad de Bilbao. El año anterior ha empezado a comercializarse un nuevo formato de cine doméstico: el Super 8³³, y su padre le regala una cámara, posiblemente una de las primeras aparecidas en Santander, en cualquier caso la primera con que se realizará una película en la ciudad.

El Super 8 es un formato que no ofrece los problemas del 8mm utilizado en las experiencias del año anterior. Al hecho de poseer mayor superficie impresionable, se suma el que su técnica es sencilla, pensada para su uso por cualquier tipo de usuario, que ya "no tiene por qué saber nada de fotografía. La sensibilidad de la emulsión y el filtrado para la luz día o artificial se solventan automáticamente gracias a unas muescas en el cartucho y la película. Las cámaras salen de fábrica con enfoque y exposición automáticos. La *técnica*, vocablo mágico entre los jurados

³² - En cualquier caso Viota recuerda que el "monstruo" carecía de aspecto temible. Conversación con Paulino Viota, Santander, 30-XII-15.

³³ - Según Santiago Aguilar, "el Super 8 desembarca en mayo de 1965 en Estados Unidos y después del verano en Europa". Aguilar, Santiago, "*Las ferias: superochismo y primeros tanteos*", en García López, Rubén, op. cit., p. 29.

y participantes en los concursos, deviene juego de niños”³⁴. Los problemas del verano anterior, por tanto, no debieran de repetirse. Viota, en cualquier caso, filma algunos rollos y los manda a revelar. El resultado no le deja lugar a dudas de que es posible realizar una película con esa cámara³⁵. Así, armado con ésta, una modesta empalmadora, un cassette portátil y un proyector equipado con entrada de micrófono, emprenderá en solitario el rodaje de su primer cortometraje.

Las razones para la soledad del trabajo parecen deberse a la pérdida de contacto con los amigos tras el año de estudios fuera de Santander, y al hecho lógico de que muchos de los que permanecían no estaban en la ciudad durante el verano: “terminado el preuniversitario, los amigos del colegio se habían dispersado y los que había podido hacer ese primer año de universidad estaban en Bilbao, así que se imponía hacer un documental; para una película de ficción por lo menos habría necesitado actores”³⁶. Sobre el tema, poco después de estrenado el cortometraje, en la primera entrevista de su carrera, afirmará que “necesitaba un lugar clave de Santander y, por eliminación de posibilidades, escogí las ferias y el Sardinero: las dos piezas más populares del veraneo”³⁷.

Otra decisión puede resultar más curiosa: la de hacer el corto sonoro, a pesar de las dificultades que eso conlleva. El Super 8 es todavía un formato mudo³⁸, pero Viota utilizará un cassette portátil para grabar los ambientes, y aun varias locuciones escritas y recitadas por él mismo. Antes de entrar en las dificultades técnicas que esto acarrea, lo que se hará más adelante, conviene extraer de ello una primera lección que en realidad ya se ha señalado y en la que se insistirá no pocas veces a lo largo de los siguientes capítulos: para Viota el modelo es el cine que ve en las salas de todos los días, y ese cine es sonoro: “Yo le añadí a las películas, muy trabajosamente sonido, porque el cine sin sonido no me parecía cine”³⁹. Viota intentará hacer películas lo más ortodoxas, lo más profesionales posibles, aún trabajando con un formato para aficionados, de ahí que fuerce enormemente sus medios, yendo más allá de sus posibilidades hasta el punto de que, como señala Jaime Pena, “el joven cineasta parece pensar y concebir el cine de forma mucho más rápida de lo que los medios rudimentarios de los que dispone lo permiten”⁴⁰. Viota busca pues una normalidad “profesional” a pesar de su formato, y con el sonido de *Las ferias* acerca el resultado, sobre todo con las asépticas e informativas intervenciones de la voz del cineasta, a los modelos de documental más accesibles a éste, como eran los del No-Do, siempre y cuando no se olvide que *Las ferias* se

³⁴ - *Ibíd.*, p. 30. Los subrayados, en esta y todas las citas, son del autor.

³⁵ - “Filmé, por ejemplo, a mi abuela por el pasillo, y cosas así, ¡y veía que salía todo! Entonces claro, era verdaderamente un paraíso”. Conversación con Paulino Viota, Santander, 23-II-11.

³⁶ - Viota, Paulino, “Entrevista”, Cuadernos de Cine, Valencia, nº6, abril 1986, p. 35, https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42574/CUADERNOS_DE_CINE_007_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y

³⁷ - del Villar, Arturo, “Paulino Viota Cabrero nos habla de su película *Las ferias*”, Alerta, Santander, 8-IX-66, p. 5.

³⁸ - No se sonorizará hasta 1975, según Santiago Aguilar, *op. cit.*, p. 35.

³⁹ - Viota, Paulino, “Los 3 Super8”, Blog Intermedio, 13-V-14, <https://intermediodvd.wordpress.com/2014/05/13/los-tres-super-8-presentacion-de-paulino-viota-en-filmoteca-de-cantabria-9-de-mayo-de-2014/>

⁴⁰ - Pena, Jaime, *op. cit.* p. 21.

distinguirá de este posible modelo en al menos dos aspectos: su extremada proliferación de imágenes, y su poco complaciente retrato social⁴¹.

- Forma local



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

El primer plano de la película presenta su espacio a modo de lienzo vacío, un pequeño solar en medio de la ciudad (y una ciudad al lado del mar) que habrá de ser llenado por los feriantes, como esa película todavía inexistente que se filmará casi en directo ante nuestros ojos [Figs. 1-2]. El mar al que la película volverá en el excursio al Sardinero, la ciudad que quedará retratada a través de los dos

⁴¹ - En otro lugar (Gavilán, Juan A. y Lamarca, Manuel, op. cit., p. 146), Viota cifra la inspiración de la sonorización con comentario en el ejemplo de *Las Hurdes*.

escenarios escogidos, la feria que constituye el principal. Pero una feria que aún no existe: solo un zoom que nos dirige a un espacio vacío, por llenar.

Este desplazamiento revela un recurso a la sinécdoque que será norma de todo el cine de su autor: describir una realidad a través de uno o varios de sus fragmentos. Pero también que esta fragmentación suele manifestarse como el ejercicio de un punto de vista determinado. La mirada dirige, apunta, señala, indica el lugar al que en adelante se atenderá. Mirada que recoge un mundo amplio para concentrarnos en otro más pequeño; mirada, también, que al final del recorrido nos devolverá a la amplitud del mundo, esa con la que nos reencontraremos a la salida del cine.



Fig. 8

El paso de lo pequeño a lo grande, y viceversa, será importante en *Las ferias*, sobre todo por el uso del zoom, gran amigo del cineasta en esta primera aventura, y que apenas hará acto de reaparición en las restantes películas. Muchos planos presentan zooms, de avance o retroceso. Las panorámicas de apertura y cierre son tal vez el mejor ejemplo, pero el corto está lleno de ellos. El plano 74, por ejemplo⁴², muestra un carrito de bebé al pie de unas escaleras [Fig. 4], pero el zoom hacia atrás nos permite incluir esta pequeña viñeta cotidiana, íntima, en el contexto de la feria, con gente que pasa por la calle en primer término y el constante girar del carrusel en el fondo de la imagen [Fig. 5]. Asimismo, en el 124, el zoom hacia el interior de la noria nos descubre la estampa, antes inadvertida, de un hombre leyendo el periódico en un momento de descanso [Figs. 6-7]. Son dos ejemplos de inclusiones de lo cotidiano, lo personal, en lo general, escenas pequeñas en el interior de imágenes más amplias, que el zoom hace posible con su capacidad para mostrar algo dentro o fuera de otra cosa. Así, los planos acostumbra a presentar dos elementos, dos términos coexistentes que pueden implicarse, o no. Por ejemplo nunca veremos un plano de un charco sin más, sino que estos siempre coexisten con aquellos a quienes afectan, los feriantes y sus atracciones. Aunque la atención esté concentrada en algo, siempre se procurará que esté dotado de un alrededor, un fondo u otro término que le sirva de contraste o incluso de comentario, o que simplemente le haga compañía en el plano, aunque sea tan solo para equilibrar la composición. Es, si se quiere, la lógica de la feria: unos se divierten y otros miran, además de que, por la afluencia de gente, es difícil mantener a nadie solo en el encuadre, igual que, aunque se la filme vacía en las

⁴² - La película consta de 251 planos aproximadamente (los defectos de la copia no permiten afirmarlo con total seguridad).

horas de descanso, es difícil evitar que pase alguien o, incluso, vuelen las palomas. Los ejemplos son múltiples: en el plano 129 [Fig. 8], tenemos a la izquierda del encuadre y próxima a la cámara la puerta abierta del lateral de una caseta, con una persona dentro que, dándonos la espalda, parece hablar con alguien en off, mientras al fondo a la derecha, una mujer pasa casi inadvertida, vestida de negro sobre el toldo igualmente negro de una atracción cerrada (y aún se perciben los pies de otra persona a su lado), y en el 31 [Fig. 9] un niño juega, acaso al escondite, mientras es observado por una anciana.



Fig. 9



Fig. 10 Fig. 11

Por el camino habrán de aparecer muchos más ejemplos. Existen, pero son mucho más excepcionales, los planos que muestran una atención singularizada a una sola cosa. Aunque estos dos ejemplos no recurren al zoom, su uso ejemplifica este ánimo compositivo, relacional, que habremos de ver ejercido con contundencia en el plano estructural, y que informa buena parte del ánimo del Viota cazador de imágenes. Por otro parte el subrayado es opción que se da repetidas veces, sin que esto implique por nuestra parte una crítica a un ánimo redundante (decir dos veces lo mismo, con exclamaciones en la segunda), pues más a menudo se trata, como en el caso del hombre que lee el periódico en la noria, un simple destacar algo que, encontrándose en el plano, por la amplitud de este no es muy perceptible, luego la relación que se busca no se hace efectiva sino por la acción del objetivo. En este sentido, el plano 208 muestra la sonrisa del tren de la bruja, destacada por una lona que tapa el resto de la pintura, como si el gato de Cheshire se hubiera materializado en la plaza [Fig. 10], y después retrocede hacia

un encuadre más amplio que el inicial, de modo que tal sonrisa es incluida en el contexto de desmontaje que en ese momento describe la película [Fig. 11]. Lo mismo hará el plano 210, que pasa de encuadrar un caballito también cubierto [Fig. 12] a hacerlo con medio tiovivo [Fig. 13], de modo que podamos distinguir otros igualmente tapados y la poderosa impresión inicial de cierre de la feria se vea multiplicada: en esta ocasión, el fondo tiene una función multiplicadora del carácter crepuscular de la figura.

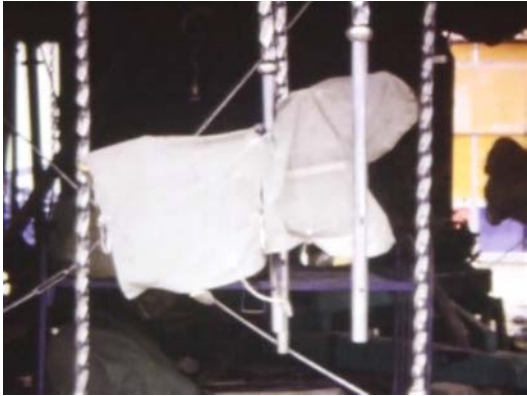


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

Un subrayado más manifiesto sería el del plano 219, donde el encuadre de la acera se focaliza en los desperdicios arrojados sobre la misma [Figs. 14-15]. Ahora bien, este movimiento es pertinente al llamar la atención sobre un elemento central en la conclusión de la película. En efecto, esta focalización en los desperdicios nos prepara para la importancia que cobran en planos como el del hombre impedido del plano 245 [Fig. 16] y sobre todo la anciana de los planos 246 [Fig. 17] y 247, que son los que propiamente inician el cierre de la obra, como muestra el hecho de que es al agacharse el hombre a recoger algo del suelo que comienza a sonar la melancólica canción de Marie Laforêt que nos acompañará hasta el final.

Pero en realidad, el uso más interesante del zoom no se encuentra en estos planos cuanto en aquellos donde su utilización es inadvertida, esto es: donde se lo usa para ver de cerca algo que se desarrolla lejos.

Paulino Viota era tartamudo y tímido, como él mismo y todos los que le han conocido pueden acreditar. Esto hace más complicado todavía imaginárselo rodando en solitario una película que implica filmar a gente real, trabajadores o meros transeúntes, meterse en un mundo ajeno y filmar a gente desconocida. Si, como dirá el propio Viota, el cine fue su manera de abrirse a los demás, hasta el punto de estar más interesado por contar las historias de los otros que las suyas propias⁴³, *Las ferias*, a pesar de estar realizada en solitario, no es ajena a esta tendencia, ya que para hacerla se cuela en un mundo ajeno, con los ojos bien abiertos hacia él. Es otra cosa que también afirma el plano de apertura, rodado desde la azotea de una casa cercana a la suya: el cine se afirma como movimiento hacia el exterior, hacia aquello que está fuera del ámbito propio, una salida a la calle, al mundo. Hacer cine es salir de casa. La panorámica hacia la ciudad y el zoom hacia la plaza manifestarían una tendencia, un deseo que el siguiente plano, ya a ras de suelo, en esa misma plaza antes vista de lejos, realizaría: el cine es aquí para el cineasta neófito y autodidacta ese bajar a la calle y mezclarse con otros, aun con la protectora ayuda del zoom, que es el que le permitirá filmar desde lejos cosas o personas que no se atreve a rodar de cerca.

El zoom es el gran amigo del documentalista tímido. Le permite grabar realidades delicadas como la de los ancianos de los citados planos finales, tomar imágenes lejanas del propietario [Fig. 18] o registrar el trabajo de montaje y desmontaje desde la otra acera, entre otras muchas cosas. Es el modo de focalizar la atención en la anciana que asoma por una puerta [Fig. 19] o los grupos de gente de las ferias o el Sardinero. También de conseguir algunos de los mejores planos de la película, como el 139 [Fig. 20], que centra su atención en uno de los coches del carrusel, con una pareja sentada girando una y otra vez hasta que el ritmo comienza a decrecer, o el picado del 235, con el sol rasante trazando alargadas sombras sobre la tierra del solar ya casi vacío, con una anciana de negro (tantas de ellas en la película), sola en medio del plano [Fig. 21].

El zoom es entonces el medio que el cineasta puede emplear para no ser descubierto, el camuflaje que permite al cazador no ser avistado por sus presas. Aunque también emplea no poco el más rudimentario, pero eficaz, de no filmar de frente. Los hombres de los planos 213 [Fig. 22], por ejemplo, están casi de espaldas al cámara, así como los espectadores de la banda municipal [Fig. 23], los paseantes

⁴³ - Viota, op. cit.

de los planos 76, 86 [Fig. 24] u 87, los tiradores de 78 y 79 [Fig. 25], los policías [Fig. 26] o los soldados [Fig. 27], y por supuesto los bañistas tumbados en la arena del Sardinero.

Son procedimientos que en cualquier caso no evitan que se perciba que *Las ferias* es una película de alguien de fuera que se mete dentro (de las ferias), pero que graba desde lejos. El plano general es por ello el más predominante en la película, el que establece la escala media que los zooms se encargarán de hacer variar (así como algún que otro movimiento de cámara, como el del 234 que acaba mostrando una maleta). No es hasta el minuto 4:08, que vemos a un ser humano de cerca, una mujer que habla con otras.

Esta lejanía se afianza en el segmento dedicado al Sardinero, donde Viota filma a varios grupos de jóvenes, masculinos, femeninos o mixtos, siempre a una prudencial distancia. En este segmento encontramos una primera aproximación a lo que habrá de ser el mundo de sus siguientes películas de ficción, el de los jóvenes. Vemos parejas, grupos, pero ningún joven solo. El cineasta, tan joven como los que vemos, es sin embargo ajeno a ellos, no participa de sus ritos, él es de hecho ese joven solitario que sin duda existe pero no es filmado porque él mismo es quien sostiene la cámara. Este segmento es el que más nos muestra el esplendor veraniego de la ciudad y el disfrute pleno y simple a ella asociado, pero también el que mejor nos indica la soledad del realizador, esa que habrá de intentar evitar durante el resto de su carrera. El hecho de que Viota filme a esa distancia a gente de su misma o similar edad, incrementa enormemente la evidencia de que *Las ferias* está rodada por un documentalista tímido, que realiza su labor trabajando precisamente esa distancia, no interviniendo ni mezclándose, limitándose a observar, registrando sin más la realidad ante él, obteniendo una gran variedad de ángulos gracias a las herramientas y medios posibles, pero articulando esa realidad solo en el momento segundo: el montaje.

Realidad y articulación: retornamos a esta dupla fundamental en el cine de Viota que aquí se da con pureza prístina: la realidad en el momento del rodaje, acto de captura en bruto de momentos, instantes impresos en la película, como si el cineasta fuera un cazador de planos lanzado a la ciudad para atrapar las mejores y más variadas imágenes posibles que retraten esa realidad frente a él, de la que luego el montaje habrá de dar una idea, una reflexión.

Viota se luce como un cazador de planos, en efecto, suelto por las ferias y el Sardinero. La juventud del casi todavía adolescente que realiza su primera película se ve bien en la avalancha de imágenes capturadas de todo tipo, curiosas, pintorescas, patéticas, mostrando el trabajo, o la espectacularidad de las casetas y las atracciones, etc. El gusto por la fisicidad destacada en sus esquemas de Ray, Mann o Fleischer puede encontrarse en la importancia concedida a los charcos de lluvia que dificultan la construcción de los puestos: muchos planos están casi completamente ocupados por el suelo del solar convertido en barrizal [Figs. 28-29] aunque como ya señalamos siempre habrá algún elemento más que nos permita tomar conciencia de los problemas que la lluvia comporta (aparte de la voz en off: "La lluvia, su peor enemigo, los recibe dificultando mucho el trabajo de construcción de los puestos, que pese a ella, debe continuar para estar terminado a tiempo. (...) Algunas veces, llega a impedirlos proseguir el trabajo"). El gusto por lo ligero y la viveza observadas en Ford o Donen se refleja en los momentos de juego o simple distensión, imágenes curiosas y momentos singulares (el tablero que anda solo, la discusión con el guardia urbano, el simpático sombrero del

paseante...), sin olvidar la calma chicha de los momentos de descanso antes de la reanudación del trabajo, el esplendor de las atracciones ya durante el día o durante la noche, aprovechando los juegos de luces, con o sin figuras humanas recortadas sobre ellas, sin olvidar observaciones sociales como la división de dos grupos de chicos y chicas en el plano 186 [Figs. 30-31], o los planos del jefe observando inmóvil a los trabajadores como rey en sus dominios [Figs. 32-33], que traen a la mente de Santiago Aguilar, con toda pertinencia, recuerdos de Grosz⁴⁴.



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

⁴⁴ - Aguilar, Santiago, op. cit., p. 35.



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

La voracidad del cineasta joven y debutante se advierte en un Viota que no niega ni lo divertido ni lo triste, ni el trabajo ni el descanso, ni el día ni la noche, ni las ferias ni la playa, ni la miseria del trabajo ni el esplendor visual de las atracciones... Por la noche, por ejemplo, las ferias son una miríada de luces de colores que construyen su alrededor, permitiendo o no su visibilidad. En el plano 98, frente a la “Noria Ideal” se recortan en primer plano dos figuras posiblemente femeninas [Fig. 34]. Sobre el tiiovivo se recortan también muchas figuras, como la niña solitaria montada en el caballito aún inmóvil del plano 143 [Fig. 35]. El 113 presenta otra versión de esta misma idea: varias figuras, invariablemente de espaldas, se recortan sobre los neones del techo de otra atracción [Fig. 36]. Casi todo resulta abstracto en la imagen: la ausencia de los rostros de las personas y la naturaleza de la atracción, que nos permitiría saber lo que miran. La culminación de esto la encontramos tal vez en la lluvia de la noche de la última jornada: en el plano 199, las luces del tenderete nos permiten ver las gotas de lluvia que caen del toldo [Fig. 37], y los planos siguientes privilegian las superficies sin luz, dejando aquellas a los laterales o al fondo [Fig. 38], de modo que apenas podamos distinguir a las personas que huyen de la lluvia, dificultad de la visión y predominio de la oscuridad que dará visual fe de la jornada perdida por mor de la sempiterna lluvia del norte.



Fig. 39 Fig. 40

Otra constante bien patente será el ánimo de hacer confluír movimiento e inmovilidad, algo esencial a la feria, a su ser y a su ritmo, como se puede ver en el contraste entre el movimiento del carrusel y la inmovilidad de los postes en el plano 142 [Fig. 39] o en el 66, donde la noria se mueve al fondo, con la espalda inmóvil del feriante en su caseta frente a nosotros [Fig. 40]. Como en el citado plano 74 (el que partía de un cochecito de bebé), la feria es fondo casi siempre móvil, cruzado por varias figuras, o su presencia en primer término no evita la de otras atracciones o personajes. Esta relación fondo/figura es esencial en el planteamiento de una película que consiste en la captura de una multitud de instantáneas en un espacio acotado, e interesante en tanto aquí el fondo no equivale a lo simplemente inmóvil frente a un tipo de figura que siempre estaría en movimiento. Como vemos, el fondo puede ser marco fijo del movimiento de la figura, pero también puede suceder al revés (las figuras contemplando inmóviles el girar del tiiovivo), o ambos pueden coincidir ya en su movilidad (lo más habitual cuando la feria está en marcha), ya en su inmovilidad (algo más propio de los momentos de descanso), por no hablar de esas ocasiones, no abundantes pero presentes, en que Viota invierte la posición y toma el movimiento de una atracción

concreta en primer término, como cuando en el plano 190 filma a dos hombres más o menos inmóviles mientras en primer término pasan los caballitos del tiovivo.

Todo esto afirma *Las ferias* como la celebración, por parte de un cineasta primerizo, del poder de observación del cine, el más simple, el más sencillo, también el más inmediatamente satisfactorio. Asistimos a la visión de alguien que por primera vez puede registrar el mundo con una cámara. Con avidez y glotonería, el joven filma todo lo que puede: hace planos bonitos, simpáticos, lucidos o pintorescos, o más simples y sencillos, comunes, con o sin gente, gente seria o sonriente, guapa o fea, mueve la cámara o la deja quieta, hace picados y contrapicados, planos generales y primeros planos (con zoom), planos fijos y travellings desde automóviles, planos llenos de movimiento o quietud, abigarrados o vacíos e incluso desolados, melancólicos y divertidos, llenos de color u oscuros, soleados y lluviosos...



Fig. 41 Fig. 42



Fig. 43 Fig. 44

El *Viota* de 1966 es ya, además, alguien con un acusado sentido del encuadre, a cuyo estudio en los diferentes cineastas dedicaba siempre gran atención en sus esquemas. Contaba Steven Spielberg a Peter Bogdanovich⁴⁵ que siendo joven visitó al veterano y legendario cineasta en su despacho. A la pregunta de qué hacía falta para ser director de cine, cuenta que Ford le enseñó varios cuadros que estaban en su despacho, todos retratando escenas diversas del oeste americano. Ford le dijo que unos tenían el horizonte arriba y otros abajo, y que sería cineasta el día en que supiera por qué elegir una cosa u otra en vez de ponerlo en el centro.

⁴⁵ - En *Directed by John Ford* (Peter Bogdanovich, 1971-2006).

Viota ya lo sabe bien; con claridad prefiere la línea del horizonte arriba, esto es: mostrar más el suelo. La citada importancia para él de la fisicidad, la materialidad del mundo filmado, lo hace casi inevitable. El comienzo da fe de ello y una razón práctica, por la obvia importancia de la lluvia. Prácticamente todos los planos de esta sección, la del montaje de la feria, privilegian la presencia del suelo en el encuadre, de modo que podamos advertir los charcos de agua, que también nos permiten saber si está lloviendo o no, pues no siempre la cámara alcanza a registrar bien la lluvia.

Los planos que dan mayor preeminencia al cielo serán más escasos. Primero por una razón obvia: no es tan visible desde la plaza, al estar rodeada por edificios, otro ejemplo de fondo en este caso de la misma feria, encerrada perennemente entre cuatro paredes, por supuesto siempre inmóviles. El cielo se hará presente o bien gracias a la profundidad de campo o a los escasos pero hermosos contrapicados que se dosifican a lo largo de la película.



Fig. 45



Fig. 46 Fig. 47

El primer caso lo vemos por ejemplo en las grúas del puerto que se divisan a lo lejos en el plano 10 [Fig. 41], un buen ejemplo del talento de Viota para unir mundos, dimensiones distintas, en un mismo encuadre: el plano privilegia de nuevo la presencia del suelo, donde vemos aquí, en primer término, varios raíles aún por montar detrás de una caseta, pero la calzada de la derecha se pierde en la profundidad de campo llevándonos con la vista a varias grúas recortadas, al fondo, contra el cielo gris de la bahía que abrió la película. En realidad, quizá no hay tanta diferencia: raíles y grúas hacen referencia al mismo mundo, el del trabajo. Otra

grúa se divide en un pequeño hueco al fondo del plano 43 [Fig. 42], un encuadre sin duda muy deliberado que muestra el animo decidido de enriquecer la imagen todo lo posible, con todo lo que esté a mano desde su limitada ubicación.

Los planos generales, por su amplitud, también permiten recortar la silueta de algunas atracciones contra el cielo sin necesidad de forzar el encuadre. Así sucede con los planos 55 y 92 [Figs. 43-44], de idéntica composición, o con el comienzo del 19, que muestra a dos hombres a lo lejos, trabajando sobre sendos postes, recortados naturalmente contra el cielo, para pasar después a singularizar la atención en cada uno de ellos mediante el zoom [Figs. 45-47].



Fig. 48

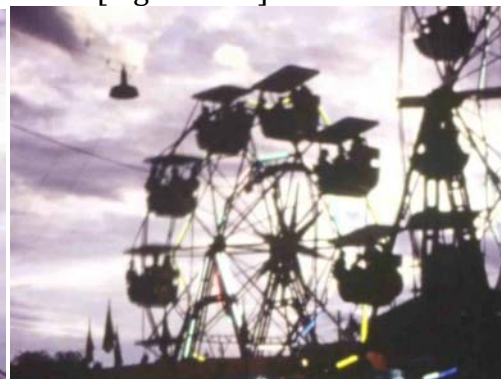


Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51

Este tipo de encuadre habrá de repetirse sobre todo en la filmación de algunas atracciones, como el Girasol o los distintos carruseles. Son los casos del plano 84 [Fig. 48], con las dos norias recortadas sobre el cielo, del 139 con la pareja montada en el carrusel [Fig. 20] (aquí no aparece el cielo, pero la mirada es en cualquier caso hacia arriba y el sol irrumpe en la imagen en la posición central del giro, deslumbrando fugazmente al objetivo en cada nueva vuelta), el también citado 142, con un poste inmóvil a la izquierda contrastando con el giro del carrusel a la derecha [Fig. 39], o el espectacular 188 [Fig. 49], que inicia el retorno a la feria tras el excursio playero, mostrando las dos norias majestuosamente recortadas sobre el cielo nublado⁴⁶.

⁴⁶ - También merece la pena señalar la secuencia formada por los planos 92-94, que muestran el atardecer del primer día. El 92 es un plano general de la feria tomado desde otra acera, el 93 la muestra más de cerca pero en un encuadre aún muy amplio, el 94 ya se mete de lleno en una calle, y en el 95 se ha hecho la noche. En los tres primeros planos se ve siempre el cielo del atardecer y ese es su principal objeto, como es fácil juzgar si se

Que este plano marque el retorno a la feria da fe de que con estas imágenes posiblemente Viota no esté pensando en otro que, precisamente, Ford, o cuando menos toda una tradición americana de uso del contrapicado: Chris Marker, en *Un día en la vida de Andrei Arsenevitch* (Une journée d'Andrei Arsenevitch, 1999), su elegía por Tarkovski, señalaba que los cineastas americanos (él ponía de ejemplo a Hawks, pero vale tanto lo mismo para Ford) tendían a elevar la vista hacia el cielo, colocando por ejemplo a sus figuras en lo alto de una colina (sin forzar así, por tanto, el encuadre) de modo que su silueta se recortase contra el cielo, dotándolas así de esa característica aura heroica y legendaria. Viota en ocasiones filma a sus norias y carruseles como Ford a John Wayne o Henry Fonda: son formas legendarias, se afirman poderosas sobre el horizonte, a pesar o quizá incluso gracias a todo ese trabajo que lleva el levantarlas una y otra vez en los más diversos lugares.

De todo esto podemos extraer en suma una certeza: este cineasta inexperimentado y primerizo no filma sin criterio. Sabe encuadrar, repartir los volúmenes en el plano, tener en consideración la luz⁴⁷, en suma tiene una idea sobre la plástica del encuadre y sus funciones, un gusto y un aprecio por el sentido del plano. Acaso ello permite que por norma todos ellos se sostengan aun a pesar de su habitual brevedad. En efecto, su duración ronda por media los 3 segundos, mostrando un compromiso con la velocidad que casi podría recordar al que por aquella época lucían cineastas más o menos beatniks como Jonas Mekas. Sin llegar a esos extremos, lo cierto es que las imágenes de *Las ferias* avanzan a una gran velocidad, sin permitir mucha detención pues duran lo que dura un gesto, un recorrido, o lo que basta para reparar en el elemento que se quería mostrar.

Evidentemente esta media, como toda norma, permite algo obvio: jugar con sus rupturas. El plano 54 [Figs. 50-51] se toma trece segundos para hacer una panorámica de las ferias terminadas, una duración que difícilmente puede considerarse excesiva pero que aquí es la más extensa hasta el momento (y

considera que el cielo, desde la apertura de la feria, solo se veía plenamente en el contrapicado del plano 84 [Fig. 48] y muy de refilón en el 66 [Fig. 40]. Al mismo tiempo, cabe observar que Viota se cuida muy mucho de mostrar el cielo soleado y descubierto mientras está en la feria, cuando la luminosidad de casi todas las imágenes permite afirmar, casi sin asomo de duda, que la mayor parte del metraje de la película, pese a la impresión final (y esto es sin duda un logro del cineasta), se rodó a pleno sol. Mientras la cámara está en las ferias (en el Sardinero, nuevo contraste, será siempre soleado, con alguna nube aislada), el cielo será siempre gris o muy nublado.



⁴⁷ - Obsérvese que gran parte del desmontaje de la feria está rodado al atardecer, aprovechando la luz natural del momento, ideal para los rodajes como bien sabía Ford, que la usó con profusión, y que aquí sirve sobre todo para utilizar expresivamente las largas sombras que el sol proyecta sobre el suelo, ejemplos visibles sobremano al final de la película, fundamentales para producir el sentimiento melancólico que habrá de despedirla en sus minutos finales.

llevamos cinco minutos de metraje), dominando las tomas de dos o tres segundos (e incluso, ocasionalmente, uno). Es el plano que pone fin al segmento del montaje, y nos ofrece la imagen que culmina el trabajo visto, antes de adentrarse en la nueva serie de penurias. Se le concede tiempo, por tanto, pues no muestra otra cosa que el fruto por fin alcanzado del trabajo, así como el territorio del nuevo que está por venir. Por supuesto, también permite un pequeño descanso antes del nuevo tropel de imágenes.

A su vez, el plano 249 [Figs. 52-53], que sigue a la anciana a la que acabamos de ver rebuscando en la basura hasta perderla de vista, dura dieciocho segundos, duración poco habitual y que se hace sentir, pues se limita a seguir a la mujer, que durante medio plano está de espaldas a la cámara, silueta oscura y apesadumbrada que se aleja solitaria. El plano corta en cuanto la mujer desaparece, algo que muestra su importancia, así como mediante la detención que comporta, justo antes del amplio picado que habrá de mostrarnos la plaza vacía. Asimismo permite observar que Viota trata siempre de ser conciso y ceñirse en cada plano a lo importante: lo que se quiere mostrar y la duración que el plano ha de tener para ostentar efectivamente la función que se desea que tenga. Dure un segundo o dieciocho.



Fig. 52



Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55

Un tercer ejemplo lo encontramos en el plano que da inicio al cuarto segmento del corto, la salida a la playa. En el plano 149 [Figs. 54-55] la cámara recorre con parsimonia la feria desierta, haciéndonos sentir su vacío, incluso podríamos decir su cansancio, después del montaje y las dos jornadas de las que ya hemos sido testigos. El momento, el inicio de una nueva jornada pero que aún no sabemos que no será mostrada, exige una mirada un poco más reposada, y así tenemos diecinueve segundos de un espacio prácticamente vacío. Esto se percibe con tan

solo comparar este comienzo de sección con el anterior, que también mostraba la feria dormida, pero en este caso con una sucesión de planos de unos tres segundos de duración por norma.

Se ve en esto un Viota que sabe qué duraciones emplear en cada caso (aunque a nuestro juicio un poco más de calma hubiera sido de agradecer), igual que, como ya vimos en las notas de “Pobre cocinero”, sabe cuándo repetir un encuadre. Ya hemos señalado la repetición invertida del plano inicial para concluir la película. También tenemos la atención repetida a algunas atracciones, como los carruseles o la noria Ideal. Pero por ejemplo, el encuadre 92 repite el del 55 [Figs. 43-44], siendo que este inicia la primera jornada de las ferias y el 92, como ya vimos, el atardecer y la noche. Asimismo el encuadre del plano 117 [Fig. 56], que pone fin a la primera jornada mostrada por la película, es repetido en el 148 [Fig. 57], que hace lo propio con la segunda, una repetición que subraya un cambio de parte, como si el plano fuese él mismo un signo de puntuación, en sustitución de los fundidos que, por razones evidentes, Viota no podía permitirse⁴⁸.

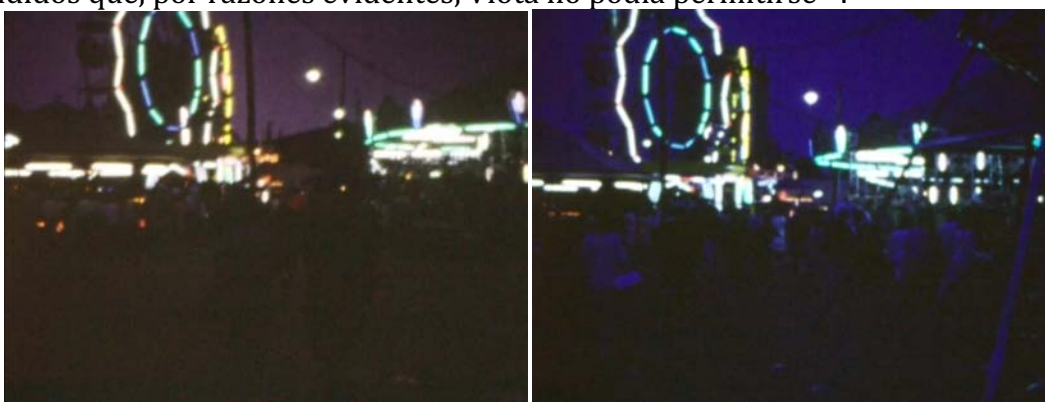


Fig. 56 Fig. 57



Fig. 58 Fig. 59

Otra repetición, similar a la de los planos inicial y último, es la que se da entre el plano 54 [Fig. 58], que cierra el segmento dedicado al montaje mostrando por primera vez la feria completa mediante panorámica en picado, y el 250 [Fig. 59],

⁴⁸ - De hecho, la principal diferencia que aporta el segundo es que la cámara desciende hasta hacer que casi todo el encuadre quede ocupado por el suelo, esto es, por la oscuridad. La idea es sin duda emular un fundido a negro.

penúltimo de la película, que repite aquel de forma algo más breve y en sentido contrario (antes era izquierda-derecha, ahora al revés) sobre el solar vacío.

De la repetición a Viota siempre interesará la diferencia. Es otra lección de Ford, pero que ya consignaba en una de las hojas del cine-club de los Escolapios respecto a *Los diablos del Pacífico* de Richard Fleischer:

Para contar la evolución psicológica de un personaje del cine no puede limitarse a narrar los hechos que la producen. Sino que cuando nos muestre situaciones en las que no hay cambios tendrá que hacernos ver que el personaje es distinto de como era antes. Así en *Los diablos...* tras el combate en el río que ha creado, por compartir el peligro la amistad entre Robert y los algodonereros, los vemos a todos sentados y al observar cómo se tratan nos damos cuenta cómo Robert ha cambiado y es amigo de ellos⁴⁹.

La redacción es confusa, pero la idea clara: para mostrar el cambio de algo, lo mejor es repetir una situación, para que la diferencia genere un contraste expresivo que nos señale el cambio efectuado. Aplicado a la evolución psicológica de un personaje habremos de observar esto más adelante, pero en *Las ferias* la repetición tiene un papel crucial, que no se observa tanto en las de los planos (aunque ya hemos visto que allí también) como en el discurso y estructura de la película, íntimamente imbricados.

- Forma global

En 2008, Viota afirma que una obra de arte “es un sistema de proporciones, de relaciones que guardan correspondencias y que con ello expresan el sentido”⁵⁰. Una película, como cualquier obra de arte, no solo consta de una “forma local” (trabajo sobre los planos, composición, puesta en escena de cada secuencia, etc.) sino de una “forma global”, cuyo estudio precisa establecer las partes de la obra y estudiar qué “relaciones establecen entre sí para constituir el todo”⁵¹. No debe cabernos duda de que el Viota de 1966 suscribiría esto punto por punto, como se observa en el extremo cuidado puesto en la forma global de todas sus películas. Su primer cortometraje no nos muestra una simple colección de planos abarcando las dos semanas de duración de la feria. No es un diario de su transcurso, un mero trabajo de memoria, un intento de dejar registro de la existencia de un acontecimiento determinado. Eso queda en el estricto ámbito de los planos, pero *Las ferias* es más que estos, más incluso que su suma.

La película se divide en seis secciones⁵²:

1. Montaje: 5'08''.
2. Primera jornada: 4'40''.
3. Segunda jornada: 2'44''.
4. Sardinero: 5'23''.

⁴⁹ - Viota, Paulino, “Los diablos del Pacífico”, hoja de Cine-club Escolapios, sin fecha (1965 o 1966).

⁵⁰ - Viota, Paulino, “Forma local y forma global: *Una mujer de París* (A woman of Paris, Charles Chaplin, 1923)”, en *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Trama&Fondo y Diputación de Granada, 2008, p. 234.

⁵¹ - Id.

⁵² - Citamos según las duraciones de la versión editada en *Paulino Viota. Obras. 1966-1982*, DVD1, Intermedio, Barcelona, 2014.

5. Tercera jornada: 1'32''.

6. Desmontaje: 5'05''.

El montaje y desmontaje ocupan sumados diez minutos de metraje, lo que sumado al hecho de que las tres jornadas de trabajo no suman esa duración da idea de la importancia para Viota de esta parte desagradable, poco brillante pero fundamental, de la vida y el trabajo del feriante. Las ferias, de dos semanas de duración, se concretan y ordenan en tres jornadas completas, cada cual más corta que la previa, un recurso que habremos de recordar en la violación de *Con uñas y dientes*, y entre la segunda y tercera se introduce el excursión al Sardinero que, como observa Aguilar⁵³, permite a Viota hacer mucho más sostenibles sus veinticinco minutos de metraje, aunque aparte del cuidado por el equilibrio rítmico de la obra, deben observarse razones más profundas para esta construcción.

Tras el primer plano, del que ya hablamos suficientemente, comienzan a montarse las ferias. Primeros camiones, hombres, mujeres y niños trabajando en el montaje de las atracciones, imágenes marcadas por el leitmotiv de la ciudad, la lluvia, como nos recuerda el comentario que suena, neutro y firme, sobre el constante fondo sonoro que unifica los distintos planos, y que reproduce la atmósfera sonora del trabajo en el recinto. Muchas imágenes muestran este trabajo, en ocasiones vigilado/supervisado por el empresario, casi siempre en planos generales donde además de los trabajadores se observa a los paseantes, observadores varios, niños que juegan, mujeres que cocinan... La película insiste en las inclementes condiciones de un trabajo duro que ha de realizarse en un tiempo breve.

Comienzan las ferias. Cada una de las primeras dos jornadas estará dividida en mañana, tarde y noche, pero la segunda de forma más breve que la primera: casi cinco minutos de esta frente a los dos y medio de la otra. La primera permite ver con parsimonia la apertura de las primeras casetas y atracciones, como el lento despertar de un gigante dormido, la afluencia de gente, a la que en cierto momento pasa a concentrarse casi con exclusividad, o el atardecer y caída de la noche, donde se nos afirma y se observa que se da el máximo nivel de actividad. La segunda repite la misma división pero de forma concentrada, pues ya sabemos en lo que consiste la jornada. La repetición será advertida por cualquier espectador atento, sin comportar con ello la afirmación del tedio tan capital en *Contactos*. Si acaso, cabe señalar que la única sección que no ha sido comprimida ha sido la de la inactividad inicial, que toma casi un minuto entero tal como en la segunda. Esto muestra que lo único en lo que Viota intenta insistir es en el cansancio de los trabajadores, importando ya mucho menos la diversión de los visitantes, que de cuatro minutos pasa a comprimirse en minuto y medio⁵⁴.

⁵³ - Aguilar, Santiago, op. cit., p. 36.

⁵⁴ - Aunque tampoco debemos perder de vista la fuerza poética de estos momentos: una ciudad detenida en pleno día, una ciudad dormida, o fantasma. Las ferias a estas horas permiten registrar la inédita imagen de una ciudad cuya vida se ve detenida solamente de día, aspecto que es, tal vez, donde más propiamente se advierte su dimensión fantástica y hasta su detención del tiempo, aquella en que Juan Eduardo Cirlot cifraba la esencia de las ferias y atracciones, como recuerda Santiago Aguilar, op. cit., p. 33. Y aun tampoco deberíamos dejar a un lado otra posibilidad: ¿no son estas imágenes lo más cerca que ha estado Viota de rodar un western? ¿No remiten a tantos rincones de remotas ciudades del oeste americano en los momentos previos al duelo, pequeñas calles de suelo terroso,

Viota se preocupa por mostrar el ritmo de la feria, que es a la vez el de la vida de aquellos que viven en y de ella, vida que se confunde con el trabajo, pues el lugar de una y otro es exactamente el mismo. El Viota de dieciocho años tenía ya el interés por las repeticiones que le ha caracterizado siempre (lo hemos comprobado ya) pero también la idea, siquiera incipiente, de que son una herramienta útil para mostrar el trabajo, de modo que, aunque a partir de ahora no sean los trabajadores los más atendidos por la cámara, y que lo único permanente sean las atracciones, fijas ante el ir y venir de múltiples gentes anónimas, el conocimiento del trabajo de montaje, sumado a la insistencia en la repetición incesante del mismo ritmo vital y laboral, para colmo doblemente significado debido a su inevitable contraste con los veraneantes y “desocupados”, ayuda a no perder nunca la dura base de las ferias, su fondo perpetuo de vidas sujetas a constantes viajes y sometidas a los azares del clima. Aunque la segunda jornada se utilice sobre todo para mostrar más imágenes singulares, prevalece el sentido aportado por algunas declaraciones significativas: “Otra vez vuelve la gente, exactamente como el día anterior. Así, repitiéndose todos los días el mismo ciclo durante las dos semanas de ferias”. Ciclo eterno, estructura incesante del trabajo como en el implacable plano de las puertas en el restaurante de *Contactos*, que se prolonga más allá de las vidas de los propios trabajadores: “en general, las sucesivas generaciones continúan la profesión”, el ciclo continúa mucho más allá del presente, se perpetúa en el tiempo. Las imágenes de *Las ferias* son vitales, convierten la película en algo vistoso, brillante y hasta divertido, pero ya en 1966 es también Viota un cineasta de la formalización, que busca una estructura adecuada que permita no solo ver sino construir algo con lo visto, y que además dé cuenta de aquello que no es inmediatamente visible, esto es: la estructura oculta de aquello que se presenta a la vista y a la simple experiencia.

La sección dedicada al Sardinero es curiosamente la más extensa de la película, aun por pocos segundos, y ello da fe nuevamente de su importancia: crear un fuerte contrapunto a la diversión pautada por el trabajo del feriante. Algunos planos generales de la playa, de la banda municipal, pero sobre todo atención a la gente que pasa por allí, en especial numerosos grupos de jóvenes. El Sardinero es “el lugar donde transcurre la vida veraniega de mucha gente, sobre todo jóvenes desocupados”. Lugar, por tanto, donde solo hay verano, vacaciones, donde no hay trabajo. Aparte del mendigo pidiendo a unos muchachos, Viota no muestra en este caso más que gente de vacaciones, que toma el Sol, bebe, camina, habla; no se encuentra la conciencia del tedio laboral, cíclico, que veíamos en las ferias, que en comparación devienen casi aburridas: día tras día lo mismo, y esto porque solo el cineasta permanece allí, igual que sus trabajadores, percibiendo esa repetición incesante, que para todos los demás es diversión momentánea. La visión del Sardinero se diría casi idealizada (hablamos de un espacio lleno de vendedores ambulantes, prohibidos hoy pero omnipresentes entonces, por no hablar de todo el duro mundo de la hostelería, tan importante después en *Contactos*), encontrando

abandonadas se diría de no ser por alguna silueta distinguida al fondo o alguna persona despistada que se esconde tan pronto se hace consciente de haber sido divisado por la cámara? ¿No podríamos pensar en que el gusto evidente del joven Viota por estos momentos se haya en la relación que encuentra entre ellos y su género cinematográfico favorito, el western?

solo dos apuntes contrarios a esto, como son los niños perdidos, nota en realidad más pintoresca que dramática, y el mendigo, algo ambivalente pues aparece sonriente junto con un grupo de jóvenes pero que no deja de surgir como una ruptura, hasta el punto de que el movimiento que lo incluye en plano atraviesa una fila de árboles que semeja casi el traslado a otro mundo, uno bien distinto y alejado, aunque conviva en el plano, del de los jóvenes despreocupados y perennemente bien vestidos⁵⁵.

El Sardinero es un contrapunto que busca hacer más patente el duro fondo laboral de las ferias, donde nunca se pierde la conciencia del constante y sufrido ciclo laboral de los feriantes. Además el comentario afirma, casi se diría con crueldad, que las ferias no son “el único lugar de diversión con que cuenta Santander” sino, al contrario, “el menos importante”. El trabajo mostrado, por tanto, ni siquiera es considerado un gran logro, algo importante para la ciudad donde sucede, sino algo en el fondo intrascendente, pues al fin y al cabo lo que más le gusta a todo el mundo es la playa⁵⁶.

Casi en consecuencia, el retorno a las ferias será muy breve: la nueva jornada durará apenas minuto y medio, y de noche. Ciertamente Viota es sabedor de que a estas alturas una duración más extensa haría fácilmente triunfar el tedio entre los espectadores, pero sobre todo se trata de dar el último apunte para el retrato más bien triste de la fiesta. Esta vez, al contrario que en la segunda jornada, dejará a un lado el descanso (que sería contraproducente tras la ligereza de lo anterior, corriendo el riesgo de dar la impresión de que los feriantes también tuviesen vacaciones) y se centrará en la noche, el momento de mayor actividad, pero haciendo que se rompa por el retorno de la lluvia, “su peor enemigo”. La feria se

⁵⁵ - Este plano en realidad viene precedido por otro, formando una breve secuencia, interesante para ver el proceder de Viota: en el primero solo vemos al corro de jóvenes, que en cierto momento miran a su derecha; el plano corta para pasar al mismo encuadre, mismo grupo, que rebusca en sus bolsillos; es entonces que tiene lugar el desplazamiento de la cámara a la derecha, atravesando la fila de árboles, que nos permitirá ver al anciano. Sugiere esto un montaje en cámara que es procedimiento posiblemente predominante en la realización de *Las ferias*, como propondremos.

⁵⁶ - De hecho, el plano 187, que concluye la sección del Sardinero, tiene lugar al atardecer al igual que el 188, que abre la última jornada de las ferias. La conexión (reforzada incluso por la simetría presente en el hecho de que el primero es un picado y el segundo un contrapicado) sugiere que ambas secciones forman un único día, pero sobre todo el hecho, también sugerido por la voz en off, de que si la diversión en la playa puede extenderse hasta las siete, como nos dice el propio Viota, ello casa bien con que el momento de mayor afluencia de las ferias sea por la noche, esto es: que las ferias son un elemento de diversión subsidiaria, secundaria.



despedirá así interrumpida por los visitantes habituales del norte, los aguaceros que no respetan planes, trabajos ni vacaciones. Comienza a llover y todo el mundo se va. “La plaza queda vacía. Una jornada perdida”. Con este fracaso en mente, al plano siguiente comienza el desmontaje, de nuevo unos cinco minutos. Atracciones medio tapadas por lonas, como si en ese momento el verano partiese, y en efecto, tras centrarse progresivamente en los desechos dejados por la feria, aprovechados por la gente necesitada, que o ni siquiera tiene trabajo o tiene uno (o una pensión) que no le permite vivir, junto a cuyas imágenes comienza a sonar “La plage”, que acompaña a la repetición inversa del primer plano, que esta vez se aleja por zoom de la plaza vacía y panoramiza hacia la derecha hasta detenerse en la bahía, mientras Marie Laforêt canta: “Es una pena / pero los amores del verano / demasiado a menudo / temen los vientos / en libertad. / Mi corazón, buscando su verdad / acaba naufragando / sobre la playa desierta”⁵⁷. La playa retorna no en su esplendor, sino a través de la melancolía de su abandono, la propia del final del verano. A la amargura propia de la conciencia de unas condiciones laborales miserables, sigue la aún mayor de la pobreza, culminando todo en la casi ontológica fruto del paso del tiempo, de la defunción de todo momento de plenitud.

Si *Las ferias* supone en una primera aproximación una explosión de planos brillantes, veloces, luminosos, una celebración del cine en su dimensión de registro, en su capacidad de observación, en una mirada más atenta se descubre enseguida una crítica e incluso amarga visión de una realidad vistosa solo en una aproximación superficial: ese lugar divertido y jovial está sostenido por trabajadores que llevan una vida muy dura. Viota, tímido como vimos, no mostrará este contrapunto a través de su relación con los feriantes, que aparenta ser ninguna, sino de la estructuración de su material, insistiendo por un lado en la parte menos festiva del trabajo (montaje y desmontaje), y por el otro en lo repetitivo de su labor, razón por la que decide ordenar el material recogido en jornadas. Ciertamente existen planos que por su sola presencia matizan la alegría del material, como los del patrón o los mendigos, y tampoco cabe olvidar ciertos parlamentos de la voz en off, pero lo más rico y en el fondo contundente se encuentra en el dominio por parte de Viota de los tiempos, la reiteración cíclica, plúmbea que logra imprimir al torbellino de imágenes gracias a su estructura, al desarrollo temporal de su material mediante su división en partes.

Tras el estreno, Viota afirma: “Tracé un esquema, pero no tenía importancia”⁵⁸. Aunque la estructura tiene una importancia enorme, no otro debe haber sido el objeto del esquema, que permite la realización óptima del trabajo, sobre todo cuando parece que buena parte de la película se montó en cámara. Por ejemplo, algunos planos se cortan en medio de un brusco movimiento, lo que da idea de que Viota retiró la cámara un poco antes de soltar el dedo del disparador. Que estos defectos hayan sido mantenidos en la película sugiere que prefirió cortar lo menos posible, sabedor de los problemas que ello comporta con un material tan delicado y desconocido todavía. Y, a falta de poder consultar el original, esto sugiere a su vez que buena parte del metraje se pudo haber montado directamente en cámara. Se conservan los recibos del revelado de diez carretes de Super 8, alrededor de

⁵⁷ - C'est bien dommage/Mais les amours de l'été/Bien trop souvent/Craignent les vents/En liberté/Mon cœur cherchant sa vérité/Vient fair' naufrage/Sur la plage désertée.

⁵⁸ - del Villar, op. cit.

treinta minutos de película. Durando ésta veintisiete, el material desechado es escaso, un simple rollo, sorprendentemente poco tratándose de un cineasta novel ante su primer documental: otro dato que avala esta posibilidad.

Evidentemente hay elementos que pueden dar fe de la existencia de cortes de montaje. El plano final de la película está tomado en el mismo momento que el inicial, como nos permite comprobar la ubicación de los coches de la plaza. Aquí hay al menos un plano que tuvo que ser cortado. También resulta extraña la alternancia de planos rodados en la plaza con otros picados tomados desde algún piso de un edificio cercano. Por ejemplo, el plano 235 está tomado desde lo alto, el 236 desde el interior de la plaza y el 237 desde lo alto de nuevo. Resulta extraño que Viota subiera y bajara para tomar solo un plano cada vez, pero en cualquier caso nada es concluyente. Finalmente, destaca la relevancia de varios planos de apertura y cierre de partes, como la repetición ya señalada entre los planos 117 y 148 [Figs. 56-57], o el enlace 187-188 (vid. nota 56), conectando dos atardeceres como si formaran un único día, y para colmo con dos angulaciones que se responden.

Todo esto sugiere que Viota corta cuando corresponde, pero que intentó hacerlo lo menos posible, tal vez solo para favorecer las simetrías y puntuaciones. La estructura debía estar pensada con casi total seguridad desde antes de empezar a rodar, con la idea de montar la película en cámara, realizando las correcciones pertinentes a posteriori, pero tratando de reducirlas al máximo (por ello quedarían ahí los citados fallos). Si el rodaje coincide con las jornadas, ya es otra historia que solo el propio Viota podría confirmar, esto es, si los tres días de ferias en la película equivalen a tres días de rodaje. ¿La noche de lluvia final es realmente final? Tampoco podemos saberlo. La entrevista sugiere desde luego que fueron bastantes días los trabajados: “He estado días enteros con la cámara, desde las once de la mañana a las diez de la noche, con un pequeño descanso para comer”⁵⁹.

Un elemento de montaje, de posproducción evidente, es por supuesto el sonido magnético, elemento además capital de presencia constante, grabado en un cassette portátil. Algunos planos presentan algo cercano a una sincronía (aunque, por los medios disponibles, esta fuese imposible), pero en la mayoría se trata tan solo de un fondo sonoro, siempre coherente con las imágenes. Viota se esfuerza por que el retrato de las ferias sea también sonoro, de modo que nos presenta desde el sonido de las campanas de la iglesia que se encontraba en la calle desde donde se rodó el plano inicial, hasta los ruidos del montaje, martillazos, instrucciones a voz en grito, hombres que cantan o silban mientras trabajan, el sonido de la lluvia o la algarabía de las ferias en pleno funcionamiento: la música, los gritos de quienes disfrutaban del pánico, risas, megafonía... Un intento serio, por tanto, de dar un fondo sonoro constante y adecuado, pertinente, coherente con lo mostrado, y que también tiene la virtud de atenuar la velocidad de los planos, crear un suelo firme hecho con la vida de ese espacio registrada aquí en continuidad, con esa duración de la que las imágenes voluntariamente se alejan, entregadas al

⁵⁹ - Id. De que el trabajo fue intenso da buena fe la lista de películas, que muestra un descenso grande en la cantidad de cine visto durante el rodaje. En los veintisiete días que duró, Viota vio solo nueve películas, mientras que en los veintisiete anteriores contamos exactamente el doble. La mayor pausa se da entre el 25 de julio (el día siguiente a la apertura de las ferias) y el 4 de agosto.

contrario a la observación de momentos singulares, la creación de instantáneas. A este fondo sonoro se superponen las observaciones de Viota, a través de una voz en off grabada en el proyector, que tenía un enchufe para micrófono que permitió grabar el comentario mientras se veían las imágenes, ya montadas, y que varios meses más tarde será reutilizado para el doblaje de *Tiempo de busca*.

Viota ya tiene las armas, y su primera película sobre el brazo. Es hora de estrenarla.

2. FIN DE UN VERANO

I

El Ateneo de Santander fue creado por la burguesía local a inicios de 1914, con Gabriel Pombo como primer presidente⁶⁰. El cine no se encuentra entre sus actividades hasta 1935, cuando se pone en marcha la Sección de Cinematografía, dirigida por José Uzcudun Pérez de la Riva, pero esta se cerrará en 1939, no abriéndose la posterior Sección de Cinematografía y Teatro hasta 1951 como subsección dependiente de la Sección de Literatura, y con Ignacio Aguilera Santiago como primer presidente⁶¹.

El mismo Ignacio Aguilera se convertirá en el presidente del Ateneo desde finales de 1960 hasta 1967, periodo que suele considerarse la época de oro de la institución, considerada en la década uno de los ateneos más importantes de España. En su nueva sede, adoptada el 22 de enero de 1961 y sita en la céntrica Plaza Porticada (lo que implica estar flanqueada por “las dos instituciones más represivas del Régimen: el Gobierno Civil y el Gobierno Militar”⁶²), estrenará Paulino Viota sus dos primeros cortometrajes (aunque, en puridad, *José Luis* es mediometraje), encontrará a casi todos sus primeros colaboradores, y hasta conocerá a quien habrá de ser su pareja para el resto de su vida.

En 1961 el Cine-Club Ateneo se inscribe en el Registro Oficial de Cine-Clubs, un año antes de que la sección de Cinematografía y Teatro se convierta en sección de pleno derecho⁶³, con José Antonio García Solana como presidente y José Ramón Saiz Viadero a cargo del cine-club, que “programaba, como mínimo, una o dos sesiones semanales de cine en versión original subtitulada, con dos pases de cada película, alternando las películas procedentes de los países del Este con ciclos de autores españoles (Saura, Grau, Bardem, Berlanga, Camus...), con la presencia en algunos casos de sus directores”⁶⁴. Las dos sesiones diarias vienen determinadas por el aforo de la sala (alrededor de trescientas butacas), insuficiente para hacerse cargo de la gran afluencia de público. Es, conviene decirlo, un momento de esplendor cineclubístico en Cantabria: como señala Saiz Viadero, “SEU, Altamira, Cine Studio 60, Ateneo, Cine-Club Obrero, Kostka, Caminos... son las semillas de unas iniciativas que pronto se verán incrementadas, llegando a convertirse Cantabria en la provincia que proporcionalmente contaba con un mayor número de cine-clubs en funcionamiento”⁶⁵. El cine-club Ateneo en cierto modo absorbe el previo Studio 60, de existencia itinerante, dirigido por José Antonio López Solana,

⁶⁰ - Crespo López, Mario, *El Ateneo de Santander. Una historia centenaria (1914-2014)*, Ediciones Tantín, Santander, 2014, p. 37.

⁶¹ - *Ibidem*, p. 353.

⁶² - Saiz Viadero, José Ramón, “Ateneo: palabras de un superviviente”, en Crespo López, op. cit., p. 8.

⁶³ - Crespo López, op. cit., p. 37.

⁶⁴ - Saiz Viadero, José Ramón, *Diccionario cinematográfico de/en Cantabria 1896-2000*, Ediciones Tantín, Santander, 2013, p. 34. Hay que decir que la nómina de proyecciones de cine extranjero abarcaba bastante más que los cines del este, encontrándose en su programación sesiones dedicadas al cine italiano, francés, inglés, mexicano o incluso norteamericano, entre otros.

⁶⁵ - Saiz Viadero, José Ramón, *Jesús Garay, cineasta*, Ediciones Tantín, Santander, 1990, p. 13.

uno de los muchos cineastas amateurs con obra filmada pero inacabada de Santander⁶⁶, y con Viadero como secretario.

El cine amateur existe en Cantabria como en tantos otros lugares, pero ciertamente, al observar los nombres previos a la que el propio Viadero denominará “generación del Ateneo”⁶⁷, predominan personas que llegan a rodar cortometrajes pero o no concluyen el rodaje o nunca los montan, quedando sus obras inacabadas. Sucede con el citado López Solana, el propio Viadero o José Sámano, adinerado hijo de un corredor de bolsa que bajo el ascendente de Antonioni realizó varias intentonas sin culminar ninguna (alguna de ellas, ya en la segunda mitad de la década, con la ayuda del propio Viota), hasta conseguirlo ya en Madrid y en 16mm con *Cibeles* (1969), antes de concentrarse en la producción teatral y cinematográfica a la que continúa dedicándose en la actualidad⁶⁸.

Viadero, santanderino del 41, ha llegado al Ateneo en 1959, convirtiéndose en su miembro más joven; como señalamos, será secretario de la Sección de Cinematografía y Teatro y director entre 1966 y 1968, hasta su dimisión. Será a él a quien se aproximará Paulino Viota, con su primer cortometraje bajo el brazo⁶⁹.

⁶⁶ - Sí llegaría a trabajar como ayudante de dirección en *Tiempo de playa* (Javier Aguirre, 1961), rodada en la ciudad.

⁶⁷ - Saiz Viadero, op. cit., p. 13. Aunque los tres nombres principales de esta hipotética generación serían los de Paulino Viota, Jesús Garay y Luis G. Espada, el propio Viadero deja con un pie fuera al primero por considerar que posiblemente “hubiera seguido su camino sin necesidad del apoyo que los componentes del Ateneo le prestaron en sus experiencias en super-8 y 16mm., puesto que no solamente el impulso que le guiaba era irrefrenable sino que contaba con medios económicos suficientes como para poder llevar a cabo sus ideas en solitario” (Ibid., p. 15). En cualquier caso el Ateneo está vinculado tan solo a sus dos primeras obras, sobre todo *José Luis*, y ambas serán los primeros estrenos de “cine experimental” realizado en la ciudad, a los que habrá de seguir el debut de Jesús Garay (por aquel entonces integrado en el primer colectivo, o productora cinematográfica independiente santanderina, CINEJUSA, vid. Castañeda, M. A., <<“Cinejusa”, una productora cinematográfica juvenil>>, *El Diario Montañés*, 11-V-67), *El extraño* (Jesús Fernández Garay, J. C. Díaz de Terán, 1967), estrenado el 7 de mayo de 1967. Señalemos aunque sea al margen, que Viota y Garay son sin duda los dos principales nombres del cine independiente santanderino, como mínimo por la cantidad de producción, ya que la calidad de la obra del segundo es imposible de valorar al no haberse conservado las bandas de sonido de sus películas (problema que parece afectar asimismo a la producción del colectivo La Fábrica de Cine de Santander, capitaneado por Javier Vega y del que Garay fue igualmente miembro).

⁶⁸ - Saiz Viadero, José Ramón, “Paseo histórico por el cine amateur en Cantabria”, en Ruiz Rojo, José Antonio (coord.), *En torno al cine aficionado*, Actas del Encuentro de Historiadores Primeras Jornadas de Cine de Guadalajara, 2002, p. 244. Aunque el autor cita aquí y en otros lugares un corto de Sámano llamado *Paseo 64*, éste no recuerda haber terminado ni este ni el siguiente *Paseo 65*, y mucho menos haberlos estrenado (conversación con José Sámano, Madrid, 5-II-15). En ese limbo permanece, como señalamos en la introducción, buena parte de la historia del cine aficionado y experimental cántabro a día de hoy: mucho olvido que impide concretar el número de películas efectivamente realizadas, y mucho extravío que impide ver las pocas existentes confirmadas.

⁶⁹ - Viota es ateneísta como mínimo desde marzo de 1966, como acredita un recibo de ese mes. Más aún, no es desconocido en la institución: desde agosto imparte un cursillo sobre análisis cinematográfico, de periodicidad semanal y acompañado en ocasiones por otro

Viadero la convierte en la primera proyección de lo que se denominará “Grupo de Cine Experimental de la Sección de Cinematografía y Teatro” y él mismo la presentará en el Ateneo, en su estreno el día lunes 5 de septiembre de 1966.

La obra es muy bien recibida por el público, tal como muestra la reseña aparecida en el periódico al día siguiente de la proyección, que merece ser citada en su integridad:

El Grupo de Cine Experimental de la Sección de Cinematografía y Teatro, presentó anoche a los ateneístas un documental de ocho mm. rodado por su colaborador Paulino Viota Cabrero, titulado *Las ferias*.

Nada más que aplausos se pueden prodigar al estupendo trabajo llevado a cabo por su realizador. En veinticinco minutos de película en color –en magnífico color– su autor nos muestra con suaves pinceladas las situaciones más características de las ferias de agosto santanderinas, donde el humor y la maestría en la filmación no se hallan ausentes.

Cabe destacar el dominio técnico que ha demostrado Paulino Viota Cabrero en esta su primera incursión en el campo práctico del cine amateur. No es una película casera, como nos tienen acostumbrados los autores de la cámara pequeña, sino una obra con mayor ambición y pretensiones que vaticina un posible futuro realizador, que conoce los secretos de la expresión cinematográfica.

Una larga ovación agradeció al autor esta su primera muestra de un posible cine santanderino⁷⁰.

El ánimo crítico, o cuando menos díscolo, de la película (sin duda eso a lo que se refiere la reseña al hablar de su “mayor ambición y pretensiones”) es percibido por todos los asistentes. Viadero lo constata en su crítica, publicada días después: <<*Las ferias* es un contrapunto –más en su intención primitiva que en su logro– entre un mundo que trabaja afanosamente y otro que se divierte entre la infatigable dedicación de unos feriantes que durante breves días han de realizar “su agosto” y la de quienes gozan del descanso soleado en nuestras playas>>⁷¹. No llega a considerar el contrapunto “lo debidamente logrado en el aspecto narrativo para que el público quiera enjuiciar las relaciones dialécticas que separan ambas partes”, pero le parece un principio. Podríamos decirlo de otro modo: *Las ferias* no es una película con un discurso crítico, pero sí con una mirada atenta que rehúye la ciega felicidad de la película de veraneo, el carácter ligero y endogámico de mucho cine amateur⁷², prestando atención a aquello que pautaba, que está en el fondo, en el fueracampo de esas películas caseras que tan habitualmente se limitaban a retratar

ponente. La lista de sesiones es: “Técnica del coloquio cinematográfico” (4-VIII-66, con Joaquín Fernández), “Técnica del coloquio II. Análisis de profundización en el film” (11-VIII), “Análisis de enjuiciamiento de un film” (18-VIII, con J. Fernández), una sesión el día 25 de la que no nos consta título ni ponente, “Análisis histórico del film. Tendencias estéticas” (1-IX, con J. Fernández), “Aspecto ideológico en el enjuiciamiento del film” (9-IX, con J. Fernández), “Análisis de un film en el aspecto estético” (16-IX), y “Análisis técnico del film” (22-IX, con Joaquín Palazuelos). Como puede verse, el curso empieza durante el rodaje de *Las ferias* y termina comenzado el de *José Luis*.

⁷⁰ - Anónimo, “Éxito de un documental sobre las ferias de Santander, en el Ateneo”, *Alerta*, Santander, 6-IX-66.

⁷¹ - Saiz Viadero, José Ramón, “Paulino Viota, con *Las ferias*, nos muestra una serie de estampas santanderinas inéditas...”, *Alerta*, Santander, 13-IX-66, p. 3.

⁷² - Aguilar, Santiago, op. cit., 30.

el bienestar de una burguesía autosatisfecha, contenta de contemplarse y celebrarse a sí misma. La película de Viota es lo contrario de una celebración, lo opuesto a “esas peliculitas de fabricación casera donde el más blando sentimentalismo bulle en temas intrascendentes o donde el aspecto fotográfico interesa más (...) que la narrativa y su estética”⁷³.

Dialécticas y críticas aparte, al final Viadero acaba alabando en *Las ferias* curiosamente lo mismo que Viota admiraba en sus cineastas predilectos: su capacidad para convertirnos, más que en espectadores de una realidad, en “partícipes de la misma”: “la cámara nos pasea por cuanto hay de cotidiano, de archi-sabido, fácilmente reconocible, pero se detiene ante lo que interesa, ante ese detalle fugaz que refleja la personalidad de unos habitantes o las características de una ciudad”⁷⁴. La crítica advierte bien que el de Viota es un retrato pensante, articulado, inquieto, lejos de la habitual celebración del pequeño universo local del amateur.

El estreno, pues, es un éxito, todo lo moderado que se quiera tratándose de una pequeña ciudad de provincias, pero lo cierto es que el joven cineasta ha hecho un cortometraje en total soledad, lo ha rodado, montado, sonorizado él solo, y finalmente lo ha estrenado con aplausos y buenas críticas.

Merece la pena ahora considerar a algunas de las personas que se encuentran en la sala aquel día. La principal es Javier Vega, nacido en Santander en 1943, primo mayor de Paulino y amigo desde edad muy temprana así como también cinéfilo, si bien más volcado hacia la literatura que su primo, y sobremanera al teatro. Vega gesta su cinefilia casi a la fuerza por su pertenencia al colegio de los Salesianos, al cual era obligatorio ir también los domingos: por la mañana a misa, y por la tarde al cine⁷⁵. Posiblemente allí realiza su personal descubrimiento de John Ford, en su caso con *Corazones indomables* (*Drums along the Mohawk*, John Ford, 1939), pero sobre todo es ahí donde comienza su afición al teatro, primero como espectador y más tarde como actor e incluso autor aficionado de pequeñas obras que representaba junto a varios amigos en el patio frente a su casa del grupo José María de Pereda, con los vecinos asomados a las ventanas como privilegiados espectadores, una escena que podemos imaginar perfectamente pues se trata de la misma calle donde habitará el José Luis del mediometraje homónimo.

Javier Vega pasa dos años en Manchester, donde su padre le envía con la idea de que aprenda inglés, algo que en efecto le servirá más adelante para encontrar trabajo. En algún momento, de paso por Bilbao, habla con su primo de hacer una película juntos. Lo más posible, sugiere Vega, es que la puesta en marcha de *José Luis* tuviera lugar a su retorno en verano de 1966, mientras Viota edita *Las ferias*. Vega escribía relatos cortos, y es muy probable que *José Luis* fuera uno de ellos⁷⁶. Es en cualquier caso seguro que el 8 de septiembre Viota afirma claramente tener un proyecto para película argumental, y la intención de rodarla ese mismo mes, si encuentra colaboradores⁷⁷. La prisa tiene que ver probablemente con el deseo de

⁷³ - Saiz Viadero, op. cit.

⁷⁴ - Id.

⁷⁵ - Acaso de aquí provenga la simpática frase de despedida que en *José Luis* da el padre al niño cuando este se va al cine tras la comida: “ale, al colegio”. La casa es la del propio Vega y el colegio se encuentra cerca (y, norma santanderina, cuesta arriba).

⁷⁶ - Mail personal de Javier Vega, 18-X-15.

⁷⁷ - del Villar, Arturo, op. cit., p. 5.

hacer la película antes de reiniciar los estudios, y se verá satisfecha: el rodaje comenzará siete días después.

Esto se hace posible gracias a otros asistentes a la proyección, en este caso varios miembros del grupo de teatro del Ateneo, muy activo y que en ese momento trabaja en los ensayos de dos piezas de Valle-Inclán pertenecientes al *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*: “Ligazón” y “La cabeza del Bautista”. Parte del reparto de *José Luis* pasará a estar incorporado por los miembros de este grupo: Antonio Sánchez, Leandro Mateo, Guadalupe G. Güemes, Carlos Bertrand... Será así el estreno de *Las ferias* el que ejercerá de pistoletazo de salida para la realización de una nueva película, esta vez de ficción, el objetivo real de Viota desde el principio⁷⁸.

II

- El miedo

Si en *Las ferias*, primer cortometraje y documental, destacaba la capacidad de Viota para estructurar su material, en *José Luis*, primer medimetraje de ficción, se muestra con plena intensidad y profusión el interés, hasta ahora solo apuntado, por la simetría, hasta el punto de que podría afirmarse tal como la obsesión formal de la película.

José Luis cuenta un día, un domingo, ni siquiera completo, en la vida de su protagonista, de modo que a primera vista la estructura de la película muestra con claridad esta división en tres partes, tres momentos del día:

1/ Mañana: desde el comienzo (salvando el plano inicial y los créditos) hasta el minuto 11:32. José Luis se levanta, asea, desayuna, tiene una riña con su madre y sale de su casa. Pasa por la iglesia, que está demasiado llena para entrar. Se cruza con una chica que le gusta, y se reúne con sus amigos. Toman el vermut y planean la tarde. Por el camino de vuelta discuten duramente sobre una revista que se ha comprado José Luis donde defiende que uno “se entera de las cosas”, frente a los periódicos, que no dicen “cosas serias”.

2/ Mediodía: hasta el 15:15. Comida. La madre recoge la mesa mientras suena el telediarario. José Luis discute con ella, y el padre, autoritario, con ambos. El hijo trata

⁷⁸ - <<A mi no me atraía nada el documental, porque mi formación como espectador venía únicamente de ir al cine, y en los cines no se veían documentales. Bueno, se veía... sí se veía, porque había un complemento de programa, que era el No-Do, y luego una cosa que se llamaba “Imágenes”, que eran como monográficos del No-Do (...). También recuerdo, porque me gustaban mucho, haber visto cortos de Tom y Jerry. O sea que en un determinado momento, quizá un poco más tarde, pero en los sesenta, cuando yo tenía 15 o 16 años, o menos, ya se veía el No-Do y un corto de tipo privado que podían ser cortos de dibujos animados de Tom y Jerry, o algún documental español de paisajes, o algo así. Y luego había un descanso, y luego ya empezaba la película. (...) Pero claro, a mi ni el No-Do ni las Imágenes ni los documentales me interesaban nada, y las películas de Tom y Jerry me gustaban muchísimo pero no pensaba yo en hacer algo parecido, por razones obvias. Por lo tanto, para mi el cine era el cine de ficción. El gran cine de ficción. Yo, además, cuando hice *Las ferias* no creo que hubiera visto prácticamente nada, o casi nada, de cine que no fuera cine americano, porque casi no se veía otra cosa que cine norteamericano”. Conversación con Paulino Viota, Santander, 23-II-11. Para matizar esta última afirmación, me remito a la lista de películas de la que se trató al inicio del capítulo anterior.

de hablar con él pero no lo consigue, acobardado por su trato displicente. Le echa en cara que cree conocerle pero nunca habla con él, a lo que el padre responde que dónde ha leído eso. José Luis se retira y recibe una llamada donde se le comunica un cambio de planes.

3/ Tarde: hasta el final. José Luis sale y se reúne con los amigos y otro grupo de chicas en una taberna. Planean qué hacer y acaban yendo a casa de una de ellos a montar un guateque. José Luis trata de ganarse a Rosi, la chica que le gusta, sin mucho éxito. En el momento más íntimo de la tarde, el tocadiscos se rompe y se inicia otra nueva bronca que José Luis termina mandando a todos “a la mierda”. Sale al balcón y llora, mientras musita “esto es una chorrada”.

Dividida la película en estos tres segmentos temporales, podemos agruparlos de tres modos distintos, en tres estructuras diferentes por tanto, y todas ellas serían coherentes, mostrando simetrías significativas.

Para empezar, si dividiéramos la película en dos partes, siendo la primera formada por mañana y mediodía y la segunda solo por la tarde, la primera parte ocuparía quince minutos del metraje, dividiéndolo en dos mitades de idéntica extensión temporal. El elemento que con más razón impediría calificar esta división de caprichosa o irrelevante reside en que todo en el corto conduce hacia la tarde, que es la que recoge todas las tensiones o temas planteados en la primera: el encuentro a la salida de misa con Rosi, la chica que interesa a José Luis, el encuentro con los amigos planificando la tarde, la llamada a mediodía para comunicar el cambio de plan y quedar en otro sitio... Por lo demás, si mañana y mediodía formasen un conjunto, se advertiría que está por su parte equilibrado, pues comienza y termina en el mismo espacio, la casa, más aún, el cuarto de José Luis, y más aún: con la madre borrando los bigotes que aquel pintó al cuadro por la mañana. La tarde ciertamente no sería tan simétrica, aunque ciertamente hay un desencuentro al principio (sobre todo entre Rafa y Leandro) y una pelea fuerte al final protagonizada por José Luis.

La división también contemplaría los dos mundos del protagonista, a través del peso predominante de la familia en la primera parte, y de los amigos en la segunda. De hecho la primera se dividiría en tres sub-partes o secciones: casa/ exterior/ casa, más concretamente: despertar de José Luis y desencuentro con la madre, salida, encuentro con Rosi y después con los amigos, con quien hay un nuevo desencuentro, finalmente comida y desencuentro con el padre. Los amigos ocupan solamente la parte del medio, dedicándose las otras dos a la madre primero y al padre después. La tarde, más extensa, se centraría con exclusividad en los amigos y tendría otras tres secciones: bar/ camino/ guateque, donde con claridad se destaca la tercera, de mayor extensión que cualquier otra en la película. De todos modos resulta sumamente esclarecedor observar que, menos una (la de la conversación entre José Luis y Leandro de camino al guateque), todas las secciones terminan con una bronca, o al menos la incluyen, algo fundamental en la definición del tono y discurso de la obra.

Por supuesto, la estructuración en tres partes, la más inmediatamente perceptible, es también más que posible, y resulta interesante advertir que no corresponde a nada como un planteamiento/nudo/desenlace (el nudo resultaría la parte más breve de todas), sino a la simple adaptación a la división temporal que de por sí presenta un simple día, algo que ya delata el interés de Viota por intentar que las estructuras de las películas se correspondan o equivalgan a divisiones temporales y/o espaciales reales: en días, años, estaciones, horas, o lugares...

Volveremos una y otra vez sobre esta poderosa ambición realista que se manifiesta en aspectos como este, construir una película que transcurre en un solo día teniendo para ello en cuenta las distintas actividades que se realizan en cada momento, así la mañana y el mediodía sirven para mostrar la relación con su familia y la salida de la media mañana y la tarde, para hacer lo propio respecto a sus amigos. Ninguna alteración de la normalidad, algo que además sería contraproducente ya que es esta la que atenaza y asfixia a José Luis. No ha de olvidarse también el que este modo de dividir la película acentuaría además el peso de la tarde, que resultaría la parte más larga de las tres, núcleo de la obra por tanto en todos los sentidos. Además, mostraría una alternancia entre los dos términos con que José Luis se relaciona, la familia y los amigos, de este modo:

- Mañana: José Luis-Familia-Amigos (A-B-C)
- Mediodía: José Luis-Familia (A-B)
- Tarde: José Luis-Amigos (A-C)

La mañana expondría todos los términos presentes en la obra, que luego las dos partes siguientes se repartirían. Incluso en la brevedad del mediodía se podría leer un importante elemento si se quiere sintomático, pues propiamente nada se desarrolla en esta parte respecto a lo planteado en la anterior, tan solo se extiende el desencuentro familiar a la figura paterna y, si se quiere, al núcleo familiar entero (ya que el trato entre padre y madre no parece tampoco precisamente modélico), lo que indica bien que, de los dos conflictos planteados en *José Luis*, el más profundo e insalvable es sin duda el familiar. El conflicto con los amigos es de una índole más intelectual, ideológica e incluso política, pero la situación familiar queda como una quiebra insalvable en la película, si bien en ambos casos José Luis termina en una pataleta, con un tímido reproche en el caso de su padre y con un estentóreo “¡iros a la mierda!” a sus amigos, si bien en vez de salir por la puerta marcha al balcón, lo que nos puede hacer dudar bastante de que nos encontremos ante una genuina ruptura.

Y aún quedaría la tercera posibilidad, que puede sonar más aventurada pero se verá no carece de justificación: de nuevo dos partes, una primera de once minutos y otra de diecinueve, resultante de unir mediodía y tarde. La anterior división, donde la mañana presenta los tres términos a desarrollar, ya sería una razón a favor de esta estructura. Los tres términos estarían en las dos partes. La desproporción temporal se vuelve enorme (un tercio para la primera parte, dos para la segunda), pero esto solo subrayaría la evidente importancia de la tarde, y además, la simetría sería aún mayor: las dos comenzarían en la casa, la primera mostrando la tensa relación con la madre y la segunda con el padre, y acabarían con sendas discusiones mostrando la no menos difícil relación con los amigos. Esto es: el comienzo de ambas partes muestra el conflicto familiar; el final, el social.

Ciertamente, no hay que elegir entre las tres opciones, pero observar la perfecta coherencia de cada una de ellas permite apreciar el extremo cuidado de Viota a la hora de pensar la forma global de su obra, cómo dosificar y dónde situar cada una de las situaciones. Es significativo por ejemplo que José Luis tenga dos peleas con los amigos y no una: la primera es seguida por un tiempo más suave pero tenso, la escena de la comida, consecución que permite apuntalar narrativamente la sensación de aislamiento en que se encuentra el protagonista (no se lleva bien ni con sus amigos ni con su familia, está solo con su angustia), amén de que la segunda discusión incluye a las chicas, lo que suma una exclusión aún mayor, pues siente atracción por una de ellas. Pero esta inclusión de dos discusiones entre los

amigos (y aún la que se da entre Rafa y Leandro) permite saber que tales no son raras entre ellos, algo que una sola explosión final tendría difícil para sugerir. Más aún, una sola pelea final podría llevar a pensar que José Luis abandona a ese grupo, pero dos peleas permiten sugerir (no más) que éste, pese a todo, amargado o no, seguirá allí, como puede indicar el que, al fin y al cabo, no se vaya de la casa, sino que se limite a salir al balcón. Es el elemento que más afianza el tímido pesimismo de la obra, similar al que surgía de la acritud, mala educación y constante falta de respeto con que se trataban entre sí los protagonistas de *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959), sin necesidad alguna y a pesar de su supuesta amistad.



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64

Estas repeticiones de las peleas no son únicas: la habitación de José Luis aparece por la mañana y por el mediodía, además el cuadro que pinta por la mañana retorna más adelante, y Viota encuadra siempre el cuarto desde el mismo ángulo, concretamente desde la puerta. También retorna el exterior de la casa, de la que José Luis sale dos veces, aunque con una variación que más adelante comentaremos. La “chica nueva”, interpretada por Guadalupe G. Güemes, aparece en la mañana con un grupo de jóvenes a los que José Luis mira con atención, y en efecto, al ser presentados más adelante, él la preguntará si no la ha visto por la mañana. De hecho, acaso esta sea la razón de que, en la primera aparición, sea ella la más perceptible del grupo, pues se la coloca en un extremo, recortada contra el fondo [Fig. 60]. No son tantas las repeticiones de encuadres como en *Las ferias* y son menos relevantes, pero ya hemos visto que entre los ahora citados y las de situaciones y personajes, hay en *José Luis* una capacidad de concentración, de condensación dramática notable, dada precisamente por la reiteración de una serie limitada de elementos o temas.

En cualquier caso, hay una repetición o mejor dicho una simetría, que emula una similar de *Las ferias* y que, como aquella, se encuentra en la apertura y cierre de la película y tiene al zoom como protagonista. Si dejamos aparte el plano previo a los créditos, la película se abre con un primer plano de José Luis durmiendo, que un zoom amplía, sin perderle de vista, a un plano algo más general [Figs. 61-61]. Este zoom reaparecerá en el último plano ahora cerrándose sobre la misma cara, en esta ocasión despierta, y llorando [Figs. 63-64]. No se acerca tanto, pero la voluntad de simetría es manifiesta.

Existe en efecto en Viota un gusto por la simetría como ribete, casi como decoración, pero también encontramos aquí una dialéctica entre alejamiento y cercanía no tan importante como en *Las ferias*, pero donde ciertamente la narración se abre saliendo de un encuadre cerrado en alguien que duerme, con un ánimo de incluir ese mundo al que el personaje es en ese momento ciego, para después contemplar que no lo es tanto (aunque la inteligencia nunca evitará la confusión) y termina cerrándose sobre él, concentrándose en ese momento de dolor que en cierto modo responde al inicial de sueño (y de hecho al final también tiene los ojos cerrados, como si quisiera ahora sumergirse en el sueño de que ese mundo inhóspito que le rodea no existe). Puede entonces hallarse en esta simetría incluso un ánimo ético: la cámara se aleja del joven que duerme, pero se acerca al que llora, es de hecho lo más cercano a un abrazo que obtendrá el pobre José Luis, ese “pobre diablo con buenas intenciones”⁷⁹.

En ambos planos, por cierto, la cabeza del actor está girada a la izquierda del plano, inclinada hacia abajo. Una nueva repetición, aunque esta no insiste en otra singular muestra del gusto por la simetría de la película, la inversión de los movimientos en las distintas partes: en la mañana, todos los desplazamientos de José Luis son de izquierda a derecha del encuadre, mientras que por la tarde se invierten. Las salidas de la casa permiten advertirlo con claridad meridiana: por la mañana José Luis sale y recorre el encuadre de izquierda a derecha [Fig. 65], lo que

⁷⁹ - Cito la traducción que el propio Javier Vega realiza de la canción de The Animals, eso sí casi cincuenta años más tarde, en Vega, Javier, “Paulino, Tina y José Luis”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 267. Merece también la pena recordar que, sobre *Jaula de todos*, Pablo García Canga afirmará que en ella “la cámara avanza hacia aquellos que sufren”. García Canga, Pablo, “Viviremos sobras”, en García López, op. cit., p. 208.

se repetirá rigurosamente en casi todos los siguientes planos. Por la tarde, la salida se mostrará desde el emplazamiento de cámara opuesto, por lo cual el recorrido de José Luis, en esta ocasión, será de derecha a izquierda [Fig. 66].



Fig. 65 Fig. 66

Lo mismo sucede con todos los planos siguientes⁸⁰, aunque aquí es cierto que, tras la salida del bar, la simetría no se mantiene, aunque sí nos encontramos otra: si por la mañana los chicos, tras decidir el plan mientras toman algo, caminan en travelling frontal mientras sostienen una conversación que acabará en bronca, por la tarde sucederá que, tras decidir el plan en una taberna, sucederá a esto una nueva conversación en travelling frontal si bien ahora solo entre José Luis y Leandro, en tono eso sí más amigable.

El mediodía queda ajeno a la simetría planteada, sobre todo por la inmovilidad de los personajes principales, José Luis y su padre, sentados a la mesa mientras la madre se mueve alrededor de ambos, aunque en los dos únicos planos en que José Luis se desplaza lo hará como durante la mañana, hacia la izquierda. Posiblemente, siendo esta simetría de direcciones algo que Viota busca con deliberación, solo buscó insistir en ella en las dos salidas de la casa, buscando en los restantes momentos simplemente la mejor opción disponible, renunciando a la simetría cuando otros factores lo pidiesen⁸¹.

La simetría también puede observarse en las relaciones entre algunos personajes. Cada grupo, la familia, el de chicas y el de chicos, está formado por 4 miembros. Todo dentro de lo normal, nada extraordinario, pero es un logro conseguir que lo ordinario sea pertinente, equilibrado y simétrico.

Debido a que el grupo de chicas es conocido en la segunda mitad y no obtiene una atención separada, su retrato no posee el grado de detalle del de los chicos. Se advierte sin duda una presencia dominante, la de la chica de azul (única que queda innombrada) que se niega, sin que se sepan sus razones, a montar el guateque en la

⁸⁰ - Otra repetición, por cierto: las dos salidas de José Luis constan de tres planos hasta la llegada a destino, la iglesia primero, los amigos después.

⁸¹ - Por ejemplo, una excepción de la mañana es la "salida" de misa (es un decir, puesto que el protagonista no llega a entrar), pero posiblemente tomar tal desde el emplazamiento que recogiera el movimiento de José Luis en dirección derecha no permitiría apreciar adecuadamente el enorme volumen de gente apilada a la puerta, claro objeto de interés en ese momento, pues diríase que el joven realmente sí hace el ánimo de ir a misa, pero la aglomeración le impide entrar.

casa de otra chica⁸², y que exhorta en primer lugar a Rafa a que haga el número de la gallina, y asimismo se advierte otra presencia, la de la chica que propone hacer la fiesta en su casa, Conchi, de carácter activo y animoso como se advierte en el modo en que hace a todos entrar en la misma. Quedan otras dos chicas de las que poco sabemos porque poco se significan: la nueva, Guadalupe, y Rosi, interés presuntamente sentimental de José Luis. Es un retrato no muy concreto que en ello concuerda con la opinión manifestada por éste a Leandro de que las chicas le parecen tontas, “porque te pones a charlar con ellas y enseguida se te van por la tangente”. Es esto algo que precisamente se repite hasta tres veces durante el encuentro de los dos grupos: siempre alguna chica interrumpe la conversación, camino o baile de José Luis y Rosi para algo, una trivialidad en el primer caso y desconocemos qué en los siguientes, y acabará siendo una de las cosas que José Luis espetará a los demás en su enfado final.

Es también posible advertir aquí un hándicap acaso lógico procedente del hecho de que los dos “autores” de la película son hombres, con un conocimiento todavía insuficiente del mundo femenino, pero también que no tendría mucho sentido caracterizar más a las chicas si el protagonista, precisamente, tiene problemas para relacionarse con él. *José Luis* es una historia contada por hombres, donde el grupo de mujeres existe en relación a estos, pues es el punto de vista de uno de ellos el privilegiado, y este tiene interés particular por una de ellas. La película no muestra sino lo que el plano 186 de *Las ferias*: dos grupos de jóvenes, uno masculino y otro femenino, juntos pero separados, si bien en esta ocasión el cineasta baja de su ubicación elevada y los filma a su misma altura, se mezcla con ellos, algo que no impide que la mezcla de ellos mismos se siga percibiendo complicada.

El grupo de amigos está más detallado, y se divide en dos parejas, una dominante y otra no diremos dominada, pero casi. Rafa y Antonio constituyen con claridad los personajes fuertes del grupo, Leandro y José Luis los débiles, aunque en ambas parejas hay una jerarquía: Rafa es el más fuerte, Leandro el más débil. Rafa es quien decide siempre de forma final, quien pone orden y aplica justicia (por ejemplo pone los discos de José Luis, criticados por Antonio), mientras que Antonio es el que más propiamente se dedica a atacar, aunque sea amigablemente, a sus subordinados: él empieza la bronca por la revista y él es quien ataca a José Luis por la absurda razón de que era su disco el que sonaba cuando el tocadiscos se estropeó. Al mismo tiempo Leandro es claramente la víctima de todos los abusos: se le encarga llamar a las chicas y se queja de que siempre le toca, se le encarga conseguir el picú y se le critica duramente por no hacerlo, y además resulta ser el “manitas” del grupo, como descubrimos en la rotura del tocadiscos⁸³. Pero sobre todo sabemos que su posición es la menor porque lo es respecto a José Luis, que ostentaría más bien el papel de “raro” del grupo, rareza marcada sobremanera por sus inquietudes intelectuales, observables en dos cosas: su propuesta de ir al cine por la tarde, rotundamente rechazada (“¡Hombre, por dios, al cine con esta tarde!”), y su compra de una revista de la que más tarde hablaremos, donde

⁸² - Acaso prevención por la celebración del guateque en un espacio cerrado. Hasta el último baile, ella permanecerá sentada con cara más bien agría, no mostrando alegría plena hasta el infantil “pío pío” de Rafa.

⁸³ - No debe pensarse que las características de los personajes provienen de los actores: Leandro Mateo afirma ser lo contrario de un manitas, completamente negado en las materias que su personaje domina. Conversación con Leandro Mateo, Santander, 14-I-15.

supuestamente se explican las cosas “como son”, muy al contrario que las mentiras de los periódicos y la televisión. Pero la escena del diálogo con Leandro muestra bien el papel menor de este último, interesado por la Rosi que es “exclusiva” de José Luis, y por ese “¿ves? siempre eres el mismo” que le refiere éste al final de su conversación. La unidad de los dos en su carácter subordinado es evidente, finalmente, por un detalle revelador: en el camino al guateque, son los dos únicos hombres sin pareja. También son los que ocupan el final de la fila y además no llevan traje, al contrario que sus dos amigos. No hace falta subrayar la importancia social de la vestimenta, máxime en los años sesenta en España y más aún en una ciudad de provincias como Santander, donde aún hoy es fácil encontrarse con gente de traje en pleno agosto soleado. La ropa muestra que Leandro es todavía un crío (aparenta ser el menor de todos, y en la realidad lo era) y José Luis un personaje desubicado, que se busca y no se encuentra.



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70

Queda un último grupo: la familia. Formado igualmente por cuatro personas, aunque si restamos al niño pequeño, incorporado por el hijo real de la actriz, Concha Rincón, quedan tres personajes de relación sumamente tensa, José Luis, su padre y su madre. Posiblemente, así como hemos advertido lo limitado en la observación de lo femenino en el campo juvenil, en el retrato de la vida familiar destaca sobre todo el papel enormemente subsidiario de la madre, donde se advierte el primer gran gesto de atención de Viota por la opresión femenina, una de las constantes futuras de su obra ya desde su siguiente medimetraje, *Tiempo de busca*, que escribirá con una mujer. En primer lugar, llama la atención la rotundidad con que José Luis la trata en las primeras escenas, pero esto puede asimilarse aún al rechazo de la vida tradicional y conservadora que encarna, con su sufrimiento por la idea de que su hijo no va a misa. Sin embargo, cuando llega la escena de la comida advertimos que su marido la trata exactamente igual, si no

peor. Si sumamos a esto el desencuentro que enseguida se evidencia entre padre e hijo, vemos que el único punto de encuentro entre ambos radica en su común trato displicente hacia el único elemento femenino de la casa.

La secuencia es, posiblemente, la más lograda de la película, amén de la más sencilla, por estar basada principalmente en la simple confrontación de dos cuerpos, dos presencias físicas, en un encuadre. Siendo *José Luis* una película basada sobre todo en el constante movimiento de la cámara, aquí Viota advierte el poder de la simple convivencia de dos cuerpos en el espacio de un plano fijo [Fig. 67]. La relación entre los de Javier Vega y Carlos Bertrand dice todo sobre la relación entre los dos personajes. El cuerpo tenso, delgado y fibroso de Bertrand⁸⁴, es afirmado por su camisa sin mangas, que permite destacar la posición de sus brazos sobre la mesa (el contraste de su blanca piel con el negro de la camiseta también ayuda) y sus movimientos al tomar un cigarrillo, encenderlo, apartar a manotazos el humo ante su cara, pero también marcar un eje en su posición, con ese codo siempre apoyado en la mesa y la cabeza asimismo en la mano, como si todo su peso (el peso acarreado tras toda una semana de trabajo en ese “único día de descanso” cuyo respeto exige a su familia) estuviera clavado al suelo y ello le hiciera aún más molesto apartarse cuando su mujer le tapa la vista de la televisión al retirar los platos de la mesa. Eje afianzado en el hecho de que la dirección de su mirada en ningún momento deja de ser la misma, fija en esa televisión de sonido absorbente que se encuentra enfrente suyo, al otro lado de la mesa, trazando entre los dos el eje firme que a todas luces marca la norma en esa casa. No otra cosa muestra el plano que abre la secuencia, que comienza siguiendo de cerca el movimiento de la madre [Fig. 68], que le lleva al interior del comedor, comenzando así con ella como la protagonista del plano; sin embargo, enseguida es abandonada: contemplamos tres figuras inmóviles, masculinas, a las que sirve (no hay más platos en la mesa que los suyos, con lo cual fácilmente podemos pensar que la madre ha comido separadamente de los hombres, como era costumbre en muchos hogares de la época), donde destaca la del padre, a la izquierda, en un extremo de la mesa [Fig. 69]; la cámara panoramiza entonces hasta la derecha, siguiendo la vista de los tres comensales, hasta encontrar en el otro extremo la televisión [Fig. 70]. Del protagonismo de la madre hemos pasado a su negación por el del padre, y del de este a su superación por otro poder mayor, más profundo.

De hecho, así como José Luis trata sin mayor miramiento a su piadosa y educada madre, buscará el contacto con su padre, con quien intenta el diálogo a pesar del bastante poco respeto y más bien escasa atención con que aquel le trata [Fig. 67]. Es una nueva indicación de que la ruptura de José Luis es aún confusa y la transgresión de la norma se haya aún lejana: el dominio del pater familias no ha sido siquiera cuestionado, lo que muestra que en la cotidianidad José Luis aún sigue presa de todos los prejuicios del tiempo que le ha tocado vivir, y aun una primera afirmación de un discurso constante en todo el cine de su autor: que el machismo es una ideología más profundamente asentada, más fácilmente inadvertida, que las del fascismo o el capitalismo.

⁸⁴ - Militar falangista miembro de la Guardia de Franco, y comandante en el momento en que participa activamente en el Ateneo como director y actor (dirige y protagoniza el montaje de *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán donde participan varios miembros del reparto de *José Luis*), Bertrand también fue al parecer jugador de baloncesto del Real Madrid y pintor abstracto.

Pero no otra cosa retrata *José Luis*: no una ruptura sino una zozobra, un malestar, una incomodidad, una radical pero confusa insatisfacción, aún sin causa concreta, sin diagnóstico claro, y desde luego con las soluciones bien lejanas. José Luis “apunta maneras”, pero la dirección de la mira es aún errática. Solo la insatisfacción creciente con su núcleo de amigos está clara, pero ni siquiera esto apunta a una ruptura inminente: como ya se ha señalado, son dos las riñas fuertes que se muestran en la película, lo que indica que se dan a menudo y sugiere que no necesariamente José Luis rompe con sus amigos tras la última. Otro elemento de confusión es su atracción por Rosi, donde se advierte la dificultad de resolver una atracción física y una simpatía personal en un contexto donde un beso llevaría a un noviazgo con alguien que en el fondo no resulta tan interesante: a José Luis Rosi le gusta, pero no tanto, lo cual es indicativo de que su interés no se debe sino a necesidades físicas evidentes, que necesitan auto-justificarse por la consabida vía del “es diferente”.



Fig. 71

De hecho, el mejor retrato del personaje lo traza, cincuenta años más tarde, su propio creador, Javier Vega:

En los primeros fotogramas nos encontramos a *José Luis* con traje y corbata, su uniforme de lunes a viernes. Pero hoy es domingo y vemos a otro José Luis, un chico plenamente identificado con el personaje de la canción de “The Animals”: *I’m just a soul whose intentions are good. Oh Lord please don’t let me be misunderstood* (Soy un pobre diablo con buenas intenciones. Señor haz que lo entiendan). Al contrario que los personajes de *Rebelde sin causa* José Luis no soporta la idea de verse marginado, de ser un incomprendido. Aunque juegue a ello en la intimidad, es demasiado consciente de la amenaza que pende sobre la cabeza de quienes manifiestan su disconformidad con el mundo que les ha tocado vivir. Pero también se identifica con quienes no logran integrarse, los comprende profundamente ¿Los admira? En cualquier caso experimenta una gran simpatía hacia los que se sacrifican en el altar de la protesta.

Esta contradicción marca sus actos. Tan buen actor, no es capaz de representar el ritual establecido, a cabalidad. Pierde la paciencia con demasiada facilidad. Le da mucha pereza sujetarse a disciplina tan estricta. Las dudas latentes que provoca su conducta nunca terminan por despejarse del todo. No consigue un visto bueno sin restricciones, una confianza sin

condiciones. Además, le pierde el amor propio. Aunque no del todo, no de forma definitiva; tiene muy bien aprendido el catecismo del superviviente.

Que siempre termina por salvarse, a menudo en el último minuto, se hace patente en *Fin de un invierno*. No le gusta el trabajo rutinario del laboratorio pero escurre el bulto ante la propuesta de Tina de saltar –sin paracaídas- a Barcelona. Los guiones con el final abierto, demasiado abierto, solo le gustan en el cine... De momento, su inquietud le ha procurado trabajo en una empresa sólida que le permite vivir con su pareja en un buen apartamento. Ya se adivina que posiblemente llegue a ser un “triunfador”⁸⁵.

Vega llama la atención muy justamente sobre el primer plano de *José Luis*, ajeno al día que ocupa toda la película. De nuevo, como todos los inicios del cine de Viota, se trata de uno importante: muestra al protagonista en la vida de diario, en uniforme, caminando con decisión hacia delante [Fig. 71]. El movimiento, acompañado por un travelling casi frontal en retroceso, sugiere la idea de un José Luis decidido, lanzado a afrontar el futuro, aunque el travelling le adelanta hasta casi ponerse delante incluyendo en ese cambio toda la calle que el personaje va dejando detrás, sin verla, como creyendo que ya no está, pero bien presente para todos nosotros, que siempre sabremos más de sí mismo que él, como por ejemplo que está dominado por su padre y que su comportamiento repite el mismo machismo que el de aquel. Al tiempo, el traje choca con la ropa del resto del corto, nos introduce la imagen de un José Luis no ajeno a ese mundo del que el domingo parece buscar apartarse; en suma, introduce una nueva dualidad, una nueva división en dos términos, en esta ocasión del mismo personaje, alguien que está insatisfecho con su mundo pero continúa su movimiento. Una dualidad que habremos de reencontrar en *Contactos*, con una tensión y una amargura quintuplicadas.

Vega, por supuesto, habla de su creación sabiendo que ella y él son lo mismo, y es lo que acaba haciendo tan interesantes estos primeros párrafos de su texto: en efecto, el propio Javier protagonizará no pocos intentos de romper la dirección clara que llevaba su vida, pero todos ellos acabarán fracasados o abandonados (el último de ellos en lo que a nosotros respecta será cierta película llamada *Con uñas y dientes*). Pero también lo hace siendo consciente de que, al igual que se habla de las “películas de Tina”, también hay unas “películas de José Luis”, personaje que reaparecerá, interpretado por Antonio Sánchez, en *Tiempo de busca* y, de nuevo por Vega, en *Fin de un invierno* (e incluso, sin ser nombrado, en *Contactos*).

José Luis introduce un personaje que en el fondo será tipo de todo el cine de Viota, hecha la salvedad de *Con uñas y dientes*: un personaje insatisfecho, pero que en el fondo solo quiere que le dejen en paz y satisfacer ciertas necesidades básicas: comida y sexo sobremanera⁸⁶. Las inquietudes políticas son en el fondo una pantalla de otras más superficiales o más profundas, depende de cómo se mire, en cualquier caso un intento de concretar un malestar que se impone a través de la confusión en el juicio, el pesimismo en el ánimo y la pasividad en la acción, cualidades todas cristalizadas primordialmente en el torturado Javier Irurita de *Contactos*. Los personajes masculinos de Viota están, en suma, dominados por el

⁸⁵ - Vega, Javier, op. cit., pp. 267-268.

⁸⁶ - De hecho, cuando la última gran muestra de este tipo de personaje en el cine de Viota, el Fabio de *Cuerpo a cuerpo*, fracase en su intento de seducir a Ana, lo que hará será sentarse y pedir la cena.

miedo, ese afecto que Spinoza definía como “una tristeza inconstante, que brota de la idea de una cosa futura o pretérita, de cuya efectividad dudamos de algún modo”⁸⁷, y que reencontraremos en la reaparición de Javier Vega en *Fin de un invierno*, donde José Luis insiste en desanimar a Tina ante su marcha a Barcelona diciéndola lo mal que lo va a pasar, lo terrible que es estar solo o, incluso, que allí no va a encontrar mucho más que en Santander. El miedo es un afecto en sí mismo suspendido entre dos tierras, pues no se sabe si lo temido sucederá o no, pero supone una tristeza (inconstante dice Spinoza, porque el miedo siempre va de la mano con la esperanza), esto es, una paralización en cierto grado, más bien incluso una degradación: “la tristeza es el paso del hombre de una mayor a una menor perfección (...) esto es, el acto por el que resulta disminuida o reprimida la potencia de obrar del hombre”⁸⁸. Esta potencia de obrar es siempre la que se ve afectada por la confusión, por el miedo de los hombres de las películas de Viota. José Luis hace lo que puede, podríamos decir, dada su juventud, dadas sus condiciones, pero habremos de ver cómo la Tina de las siguientes películas se sobrepone a ellas, aunque la derroten más o menos en último término o la victoria no deje de ser amarga. José Luis en el fondo, como bien dice su creador, trata de jugar en varias ligas a la vez, debido a su incapacidad de verse apartado de un juego social que en realidad todavía necesita y tener aún unos referentes que siguen siendo los del universo franquista dominante: el padre de la familia tradicional, rey de su casa, con todos los valores conservadores que ello conlleva. Al final, de hecho, como sugiere Vega, José Luis será el único “triunfador” del cine de Viota, el único que conseguirá encontrar un equilibrio entre la “buena vida” y la otra, aunque por supuesto esto siempre comporta una victoria de la “buena”⁸⁹. En el fondo, el único cuestionamiento, la única insatisfacción profunda de José Luis, es con sus amigos. Cuando uno de ellos realiza una inofensiva actuación imitando a una gallina, todos en la habitación se mueren de risa, excepto él. Mira a Rosi, sin duda pensando que preferiría estar besándola (algo que desde luego aún no ha hecho), pero sobre todo no tiene ningún interés por ese tipo de juegos, que sin duda le parecen frívolos, infantiles, carentes del innegable interés que tiene compartir un baile con una chica, o escuchar una música que ayuda a poner palabras, erráticas pero al menos más concretas que la nada, a la confusión y malestar reinantes. En el fondo *José Luis* acaba siendo casi una película con mensaje, enunciado con rotundidad y amargura por el protagonista en el final: “esto es una mierda”⁹⁰.

Pero no con ello hemos de minusvalorar la crítica, pues hay un momento que nos dice, siquiera torpemente, la raíz política de ese cuestionamiento. Se trata de la escena en que José Luis compra una revista cuya portada no vemos pero a la que

⁸⁷ - Spinoza, Baruch, *Ética*, Alianza Editorial Madrid, 2002, p. 267.

⁸⁸ - *Ibidem*, pp. 263-264.

⁸⁹ - En alguno de los guiones preparatorios de *Contactos*, José Luis trabaja en banca, y de hecho en el guión final será José Luis el nombre del individuo con quien Tina se prostituye. Es algo que da fe de que no debemos tomarnos muy en serio la reiteración de nombres en las distintas películas de Viota, pero también de que siempre hay nexos entre los personajes que los ostentan, en el caso de Tina su fortaleza (aunque flaquee), en el de José Luis su conformismo final.

⁹⁰ - Vega refiere cómo sus primeros contactos con la oposición política del momento le llevan a “abrir los ojos” y tener “una mirada crítica de la gente joven en aquel momento, y *José Luis* es una mirada crítica de los graves problemas de la juventud, que en el fondo son una chorrada”. Conversación con Javier Vega, Santander, agosto 2011.

Antonio se refiere como “cuaderno”, nombre con que coloquialmente se conocía a Cuadernos para el Diálogo, publicación legal de periodicidad mensual que, con base en una ideología demócrata-cristiana, ejercía de “lugar de encuentro entre personas de talante democristiano y personas de ideologías cercanas a los grupos de oposición al franquismo”⁹¹. De modo que la pelea con los amigos cuestionaría más bien una frivolidad, la irresponsabilidad y conservadurismo en última instancia de quienes absorben acríticamente la propaganda falsaria del régimen (ahí está su defensa del periódico frente a los “cuadernos”) y se convierten para más inri en sus enconados defensores, criticando al que se niega a aceptar las mixtificaciones de los medios de comunicación oficiales. Ha de notarse que aun antes de que José Luis increpe de forma más o menos soberbia a sus amigos, estos ya se enfadan con él en el mismo momento en que se retira para la compra. Hay una diferencia que, por sí misma, ya les resulta molesta. La separación respecto a los otros jóvenes, por tanto, no es meramente abstracta, o basada en el carácter, sino radicada en una relación muy diferente con el contexto político e ideológico. Parafraseando la definición althusseriana de “ideología”, según la cual esta “representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”⁹², los amigos de José Luis vivirían plenamente inmersos en ella, mientras que este empieza a conocerla, siquiera de forma incipiente, o al menos comienza a ser consciente de la mentira.

Por tanto, las películas siguientes decantarán la evolución del personaje, pero el final de *José Luis* no dice con seguridad el camino que tomará el protagonista. La

⁹¹ - Davara Torrego, Francisco Javier, “La aventura informativa de Cuadernos para el diálogo”, Estudios sobre el Mensaje Periodístico, nº 10, 2004, p. 204. La revista fue fundada en 1963 por Joaquín Ruiz-Giménez, ministro de Educación Nacional entre 1951 y 1956 y consejero nacional del Movimiento en 1961. 1966 fue por cierto un año movido para la revista, pues fue “una de las pocas voces discrepantes con el referéndum sobre la ley Orgánica del Estado, celebrado en el mes de diciembre de 1966” (Ibídem, p. 206) y porque en noviembre (un mes después del estreno de *José Luis*) Ruiz-Giménez tuvo que dimitir como director de la publicación forzado por una improvisada orden ministerial que decidía que no se podía ostentar tal cargo sin tener el título de Periodista. Su aparición en *José Luis* es inequívoca responsabilidad de Javier Vega, que mantuvo contacto intenso y cercano con el JOC (Juventud Obrera Cristiana), rama de la HOAC (Hermandad Obrera de Acción Católica) donde se reunía el ala más izquierdista de la iglesia en oposición a AC (Acción Católica), fuertemente reaccionaria. Tras su estancia en Inglaterra Vega se declara agnóstico y mantendrá más relación con CCOO (que tarda en instalarse en la región por su escasa implantación obrera, pero que en 1967 ya funciona plenamente) y PCE, donde no obstante nunca militó “porque dada mi filiación familiar (hijo de comisario y sobrino del jefe de la social) no le conviene mi militancia ni a ellos ni a mí”. En palabras del propio Vega: <<Fui presidente de la JIC [Juventud Independiente Católica] un par de años (c. 62-63) antes de mi primer viaje a UK. En aquella época había bastante fluidez en las relaciones dentro de AC, al margen de las siglas (Santander era muy pequeño para una segmentación rígida de los afiliados). Organizábamos “cursillos de vida” para jóvenes (versión “progre” de los ejercicios espirituales a cargo de los jesuitas “carcas” que tenían tomada la orden en Santander), reuniones, excursiones, conferencias, cine fórum... Fui a Madrid una o dos veces para los congresos nacionales. Todo ello me proporcionó una visión contrastada de mi generación, que iba más allá del típico círculo de amigos. Por otra parte, las reflexiones sobre el tema me permitían elevar la anécdota a categoría>>. Mail personal de Javier Vega, 18-X-15.

⁹² - Althusser, Louis, *Escritos*, op. cit., p. 144.

película se detiene en un momento de dolor y de rabia. El miedo aún domina. Y José Luis tiene la ciudad delante, pero las lágrimas no le dejan verla.

- El placer del tiempo

Así como *Las ferias* consistía en una semana de montaje y otra de desmontaje, más tres jornadas en el recinto ferial y un excursión al Sardinero, rodado con planos muy breves como si el cineasta emulara a un fotógrafo capturando instantáneas, *José Luis* se concentra en un solo día, reflejándose esta reducción temporal en el número de planos, 251 aproximadamente en el caso de *Las ferias*, 72 en este⁹³. La diferencia se debe a optar aquí por un criterio formal muy distinto, que privilegia el uso de planos-secuencia⁹⁴.

De nuevo, las razones de esto pueden ser varias: en primer lugar, y como en *Las ferias*, querer intervenir el material lo menos posible, reduciendo el número de cortes que ha de sufrir la película⁹⁵. Pero asimismo ha de considerarse una de las decisiones quizá más importantes de la película: la de ser rodada con sonido directo. Sabiendo las complicaciones de añadir sonido al Super 8, la decisión de que la película tuviera sonido sincronizado, con diálogos de los actores, posiblemente reforzaba la idea de que el montaje fuese lo más reducido posible, añadiéndose a esto muy probablemente la idea de que las tomas largas serían lo mejor para rodar con los actores, sobre todo por basarse la película en improvisaciones⁹⁶.

⁹³ - Las cantidades son siempre aproximadas, por la imposibilidad de distinguir a veces los saltos de los cortes reales en la película.

⁹⁴ - Al usar este término me hago eco del que usa el propio Viota hablando de su película, pero ha de decirse que no hay apenas planos-secuencia en *José Luis*, encontrándonos para ser precisos con un claro predominio de las tomas largas y una negación del montaje más convencional que predominará en la siguiente *Tiempo de busca* (según el cual, por ejemplo, en la escena de la comida se utilizaría el plano/contraplano para mostrar la discusión entre José Luis y su padre). El despertar del protagonista, por ejemplo, está hecho de dos planos: uno muy breve de apertura con zoom, y otro que abarca todo su recorrido, desde que se despierta hasta que echa agua en el lavabo (aunque se divide en realidad en tres cortes, uno para resolver la duración excesiva ya que los cartuchos de Super 8 solo duraban tres minutos, y el otro por razones que ignoramos, posiblemente para solventar algún fallo). Lo que puede decirse es que Viota trató de hacer todas las escenas con la menor cantidad de planos posibles, sin insertos, contraplanos y demás recursos por el estilo. Así, la tendencia es a la inclusión de varios o todos los personajes en un solo plano, como en el travelling que sigue la bronca por la calle de José Luis y sus amigos. Pero sí hay escenas planificadas en varios cortes, como la de la terraza de la mañana, y otros momentos que pudiendo estar hechos en un solo plano tienen sin embargo varios cortes, como el baile de José Luis y Rosi.

⁹⁵ - El cuaderno del ayudante de dirección, único documento de la película que se ha conservado íntegro, muestra que se rodó casi entera de forma cronológica, y que varias tomas duran lo mismo que el plano finalmente utilizado.

⁹⁶ - Ninguno de los participantes en la película recuerda la existencia de un guión cuyos diálogos tuvieran que aprenderse, y alguno como mucho señala la existencia de varios papeles en mano de Viota y Vega, seguramente notas de trabajo y la planificación, sin duda muy trabajada previamente. Si existió algo parecido a un tratamiento o resumen escrito de la historia, algo más que plausible, o incluso el hipotético relato que según Vega puede haber sido base de la historia, nada de ello se ha conservado.

De todos modos, si hay algo seguro es el interés que Viota tenía por los planos-secuencia. En los esquemas tratados en el capítulo anterior, salta a la vista la abundancia de obras de Otto Preminger, y no es otra la razón que el de ser un consumado maestro en su uso. Tampoco hay que olvidar la presencia de *Ciudadano Kane* y, desde luego, *À bout de soufflé*, y que la única película española que Viota ve todas las veces que puede es *La tía Tula*. El plano-secuencia, o la toma larga, es como veremos desde ahora la forma central del cine de Viota, aquella a la que sus películas tienden siempre: un registro de la realidad en respeto de su continuidad. Por ello en su primera película de ficción, que hemos de pensar es para él en realidad su debut verdadero, el realmente deseado, le es natural optar por las tomas largas, por el registro en continuidad de una vida puesta en escena frente a su cámara; una vida que le es, además, tan ajena como la de las ferias, pues el mundo retratado no es el suyo sino el de su primo.

De nuevo, hacer la película sonorizada denota la intención de, en palabras del autor, “intentar hacer algo parecido a una película de ficción de las que se veían en el cine, es decir, con actores que hablan y dicen cosas en sincronía”, lo que implicará de nuevo, aún más que en el corto precedente, una “voluntad yo diría que delirante de forzar la materia misma, real, de los instrumentos que utilizas, que no están (...) inventadas para eso... intentando hacer algo parecido a las películas que se veían en el cine, es decir, actores hablando y que se oye lo que se supone que sale de sus labios. Ese es el propósito de *José Luis, Tiempo de busca y Fin de un invierno*, y en el caso de *Las ferias* es un caso diferente porque se trata de un documental, pero también, algo que se parezca a los documentales que se veían de complemento de programa (...). Es decir, imitar el cine profesional con unos medios que no es que fueran malos, porque no eran malos en absoluto, pero que no estaban pensados para eso”⁹⁷. Viota intenta hacer una ficción al uso, de la manera y con el acabado lo más profesional posible, fiel a su planteamiento de utilizar estas películas para aprender a hacer cine. Por ello, no ha lugar a hacer una película muda: los actores han de hablar y se les ha de oír.

El recurso, como era de esperar, traerá problemas. Las escenas son grabadas con un micrófono no direccional en el magnetófono ya usado en *Las ferias*, que después se enchufaba al proyector para registrar la banda de sonido, que luego había de ser enviada a Madrid para incorporarse a la película. Pero, dejando ya a un lado la dificultad de registrar óptimamente el sonido de diálogos con varios actores hablando al mismo tiempo, y en ocasiones al aire libre, al hacer la banda Viota comprueba horrorizado que el sonido y la imagen, pese a estar registrados al mismo tiempo, no son sincrónicos: acaba de descubrir que los dos motores llevan velocidades distintas, por lo cual el sonido, si bien comienza el plano sincronizado con la imagen, se va desligando poco a poco. Esto le obligará por tanto a un complejo trabajo de constantes correcciones, ya que al ser muchos los planos de larga duración, las desincronizaciones llegan a ser muy graves. Aquí podría encontrarse una importante razón de la muy distinta planificación de *Tiempo de busca*, que al tener cortes más breves hacía más fácil la sonorización, ahora mediante doblaje desde el principio⁹⁸.

⁹⁷ - Conversación con Paulino Viota, Santander, 23-II-11.

⁹⁸ - Aunque Viota no recuerda haberlo hecho, no cabe duda de que en ocasiones el problema se resolvió recurriendo al doblaje. En la escena en que José Luis mira al grupo de jóvenes que habla frente a la terraza, una de las voces es del propio Viota, que no está allí.

Que los problemas con el sonido lleven a un montaje más fraccionado, solo nos sirve para destacar la unidad material entre imagen y sonido que Viota busca obtener, por primera vez, en *José Luis*, el primer atisbo de la obsesión por el tiempo de *Contactos*, como permite ver el plano del despertar del protagonista, que incluye un momento en el que, durante casi medio minuto, lo único que vemos es al joven fumando en la cama. La atención por la realidad de *Las ferias* se traslada aquí al intento de dotar de la mayor dimensión documental posible a una ficción. Aquí, la vía privilegiada no es ya la de las espontáneas interpretaciones, sino, sobre todo, el intento de mantener las unidades espacio-tiempo e imagen-materia, que la imagen sea la de un aquí y ahora de los seres filmados, en un cultivo de lo que Straub y Huillet llamarán “plano bioscópico” que, por los problemas antedichos, no retornará en el cine de su autor hasta su último largometraje, y que en este momento, 1966, sin duda produce en Viota ese placer primitivo del que hablaba Jean-Luc Godard cuando recordaba el gusto por el sonido de las primeras películas mudas, que “poseía una gran verdad, porque era la primera vez que oíamos a personas hablando”⁹⁹.

Pero aun antes que eso, el interés por la realidad es ante todo el interés por su materia: el movimiento, la gestualidad, y el sonido, la voz, el acento. Respetar la realidad es el respeto por la integridad de los cuerpos, de su estar y hablar ahí. Straub y Huillet recuerdan unas declaraciones de Jean Renoir: “Se trata siempre de (sor)prender la vida. (Sor)prender la vida es también (sor)prender en el instante la voz, el ruido... Yo pertenezco aún a la vieja escuela de la gente que cree en la sorpresa de la vida, en el documental, que cree que estaría mal perderse el suspiro que una chica emite a su pesar en una circunstancia determinada y que no se puede reproducir”¹⁰⁰. Eliminar el sonido o registrarlo a posteriori, doblándolo, aun con los mismos actores, supone seccionar una realidad, eliminar una de sus más ricas fuentes de libertad, de ambigüedad, de riqueza.

Viota solo renunciará a esto por razones técnicas porque, siendo imposible la sincronía, la forma final del film manifiesta más bien una cesura, una quiebra entre materia y sonido. Las dos continuidades no se abrazan, conviven pero en una riña constante; esta cesura no puede obviarse al considerar *José Luis*, *Tiempo de busca*, *Fin de un invierno* y, sobre todo, *Contactos*. La película tiende siempre a buscar una realidad que su propia materialidad impide abrazar. La materia del medio, siempre un obstáculo, un impedimento para unirse a la de su exterioridad. Solo *Contactos* afrontará el conflicto frontalmente; las demás, lucharán contra él ignorándolo.

Pero de momento, las dos continuidades, aun disimétricas, co-existen en una única horizontalidad. Y el dinamismo y ligereza de la puesta en escena, amén del predominio en el metraje de momentos con muchas personas hablando al mismo tiempo, ayuda a disimular e incluso a justificar la confusión del sonido. Y antes que todo, la propia conciencia de la pobreza de la película hace que el propio

Tampoco se entiende cómo podría escucharse tan claramente el diálogo sin tener el micro en medio, y no lo está porque no hay dónde esconder el magnetofón. Es algo que se hace extensivo a casi todas las escenas donde hay gente alejada de la cámara, como en la salida de la taberna por la tarde, donde muchas frases están dobladas con toda seguridad.

⁹⁹ - Citado en Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle, *Escritos*, Intermedio, Barcelona, 2011, p. 79.

¹⁰⁰ - *Ibidem*, p. 121.

espectador, simpatizante con el evidente esfuerzo del realizador, sincronice en su mente los dos universos. Privilegios del cine amateur.

José Luis une dos cosas en su peculiar aquí y ahora: la impresión de realidad generada por esa presencia patente de los intérpretes ante nosotros, potenciada por su habla directa, y ese mismo habla y gesticulación santanderina, inexistente en el cine, aun español, hasta entonces.

¿Qué acentos existen en la cinematografía española? Así como Latinoamérica posee ese artificial “español neutro”, España utiliza un castellano neutro que se “colorea” dependiendo de las necesidades con acentos determinados de la geografía peninsular. Pero estos acentos distintos al neutro son muy escasos: gallego, andaluz, catalán, vasco... y muy habitualmente suelen ser usados con intencionalidad cómica: añaden “color” o “gracia”. *José Luis* inaugura el acento santanderino en el cine español, que estalla con intensidad inigualable en la explosiva escena de la primera discusión de los amigos, un plano de dos minutos donde este acento que tiene la peculiaridad de manifestarse sobremanera en los momentos de mayor intensidad expresiva, se luce a pleno pulmón. En esta importancia del acento, solo el caso de Manuel Summers acude a la memoria en el cine español de los sesenta, que en *La niña de luto* (1964) y sobre todo *Jugetes rotos* (1966) hace bandera del sonido directo y la explosiva presencia de muy fuertes acentos. Debe reconocerse que en *La niña de luto* los protagonistas carecen de acento, siendo los secundarios, casi siempre cómicos, quienes lo tienen (generando con ello una interesante y original relación entre un fondo documental y un primer término ficcional), pero la autenticidad de los caracteres y la unidad entre sus voces y sus cuerpos, sus personas, distingue la estrategia de la habitual, ya que nadie los ha doblado imitando un acento gracioso, sino que esa gracia es la suya en ese aquí y ahora registrado. La observación social incluye así la musicalidad de una expresión oral y gestual local eliminada por lo general del campo cinematográfico español, pero debe subrayarse que aquí Viota excluye del todo el pintoresquismo (el que aún pudiera quedar en *Jugetes rotos*, por ejemplo) de la ecuación. Sus personajes son comunes, normales, incluso mediocres, sin buscar en la peculiaridad de sus voces ningún rasgo extraordinario, cómico, ridículo o dramático. Es, simplemente, la música peculiar de su habla. Un habla, empero, al que la acritud y el enfado sienta bien, por eso en pocos momentos luce tan pletórico como en la discusión callejera.

Esta importancia del acento, que con doblaje seguirá muy presente en *Tiempo de busca*, afirma aún más la voluntad de realismo de Viota, una mirada que trata de decorar lo menos posible la realidad que filma, y de dramatizar lo menos posible su historia.

En primer lugar, los actores tienen sus edades y sus propias voces y modos de actuar, de moverse, de gesticular (de hecho, casi todos los personajes llevan el nombre de su intérprete, salvo Vega, llamado José Luis en homenaje al primo que colaboró en “Violento despertar”). Sin texto escrito, se les ofrece la situación y el modo en que ha de concluir. Sabemos que hubo ensayos, pero parece que en ellos tan solo se repartían instrucciones entre los actores, respecto a su carácter y lo que debían de hacer, y quizá se señalaban algunas frases clave. Leandro Mateo, por ejemplo, recuerda sobre todo ensayar en cada escenario de rodaje previamente a este, y haber quedado en algún momento anterior para reparto de papeles y acaso

alguna cosa más, en El Asador de Castilla¹⁰¹, restaurante propiedad del padre de la novia de Javier Vega, que servirá de escenario para la escena del encuentro de todos los amigos a comienzos de la tarde. Si a esto sumamos que el rodaje fue cronológico y que de los sesenta y dos planos en total contabilizados en el rodaje cuarenta y seis, esto es, más de la mitad, se realizaron en una sola toma, y de estos la mayoría (diez) se hicieron en dos, vemos claramente que Viota buscó que los actores siguieran cronológicamente la historia para facilitar su inmersión en la misma, y hacer el menor número de tomas posibles para mantener la frescura de sus reacciones, algo importante al ser estas improvisadas.

Viota afirma que no había asistido nunca a un guateque; los actores, sin embargo, sí. De nuevo, el cineasta asiste a una realidad exterior, pero que en este caso otros ponen en escena para él, montando un guateque como lo harían cualquier domingo. Lo que Viota tendrá que decidir es cómo rodarlo; el planteamiento, como se ve, es en esto similar al del documental. Es esto importante cuando se define *José Luis* como autobiográfica¹⁰²: lo es para Javier Vega, pero en ningún caso para el cineasta quien, desconocedor efectivo de una realidad concreta, se procura a los que sí la conocen para que la pongan en escena ante él, para que la traigan a la vida ante la cámara. La espontaneidad de toda *José Luis* y algunos momentos de *Tiempo de busca* no se debe al profundo conocimiento que el director tiene del mundo que muestra, sino al que poseen sus intérpretes y la atención con que lo analiza, lo entiende y recoge para que vaya en la dirección que le interesa. Como en *Las ferias*, cine como medio para abrirse al mundo, conocerlo, y mostrar una idea sobre él. Pero aquí, obsérvese de nuevo, se trata de la idea de otro: el desacuerdo con el mundo es el de Vega, el lector de Cuadernos para el diálogo es él.

En segundo lugar, es llamativa, pese a la limitada duración, aunque excede la de un corto, la negativa a dramatizar, a tensar más la historia. *José Luis* no muestra grandes conflictos, solo desencuentros cotidianos, consiguiendo extraer el dolor de ellos pero sin ir más allá de lo que un desarrollo cotidiano, común, permite. *José Luis* muestra un domingo normal y corriente, y no usa recurso alguno para complicarlo más allá de lo que quiere mostrar: la todavía confusa disidencia de un joven de provincias.

Hablando del llamado “Nuevo Cine Español”, Roberto Cueto llama la atención sobre el hecho de que “uno de los mecanismos más característicos de estos cineastas a la hora de captar la cacofonía de esa vida provinciana será el plano-secuencia. Si en música el silencio tiene duración, pero no sonido, el plano-secuencia capta un tiempo que fluye, pero parece no conducir a ningún sitio, como despojado del sentido teleológico del montaje narrativo. Elemento privilegiado, pues, para mostrar tiempos muertos, pero imperfectivos: no son momentos ya congelados y conclusos, sino aún operativos y palpables, aun cuando se haya perdido la noción de su sentido”¹⁰³. Hace bien Cueto en matizar esa “muerte”: podría afirmarse (siendo, reconozcámoslo, algo excesivos) que los auténticos

¹⁰¹ - Conversación con Leandro Mateo, Santander, 14-I-15.

¹⁰² - Así se hace, por ejemplo, en Adell, María, “*José Luis*, retrato del cineasta adolescente”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 43.

¹⁰³ - Cueto, Roberto, “A medias palabras con los ojos abiertos”, en F. Heredero, Carlos, Monterde, José Enrique, *Los “nuevos cines” en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, p. 133.

“tiempos muertos” del cine español no habrán de llegar hasta *Contactos*, dedicada en cuerpo y alma a ellos. En *José Luis*, el ánimo de respetar la temporalidad real de las acciones, la integridad del comportamiento como la vía privilegiada de conocimiento de un personaje, pretende la construcción de un tiempo vivo, una temporalidad habitada y habitable, incluso (re)conquistable, que es defendible como poder fundamental del cine. Recordemos el medio minuto de José Luis fumando, desocupado, tranquilo, relajado... libre. La película se abre entregada a un personaje al que contemplamos en su desocupación más absoluta durante largo tiempo, realizando acciones cotidianas o vagueando despreocupadamente: José Luis durmiendo, despertándose, orinando, volviendo al dormitorio, disparando con una pistola de juguete, pintando bigotes al retrato de un cuadro, retozando en la cama, mirando por la ventana... Posiblemente el único momento de pura tranquilidad del personaje: el ejemplo más claro de “tiempo muerto” de la película es el momento más pleno de su personaje, en el que muestra mayor calma. Además el seguimiento atento (si bien respetuoso de cierta distancia: la cámara nunca entra al baño o a la habitación, limitándose sus desplazamientos al pasillo) contribuye a dotar de una contextura material a la imagen hecha de duración, una dimensión física, real, al espacio y los cuerpos que lo habitan. Lo cual es rematado con un detalle genial: el fundido a negro “manual” que cierra el plano, posiblemente inspirado en un célebre sketch de Buster Keaton. Algo bien alejado, convendremos, de la no intervención postulada por Viota en sus esquemas y programas de cine-club, que termina por dotar a la imagen de una suerte de “aura”, de impresión de “aquí y ahora” que define el realismo específico de la obra, al situar no solo al personaje en la escena, sino incluso al propio realizador. Un espacio externo a la acción pero volcado a ella, ha sido evidenciado, pero en vez de una expulsión del espectador, el “fundido” añade un espíritu lúdico, juguetón, que pone en su sitio un aspecto esencial en *José Luis*: el espíritu de observación gozosa, de simple gusto por la observación de los hechos cotidianos. Este goce del tiempo, no reñido sin embargo con la constatación de su vacío, puesto que resulta ser un hábitat imprescindible y gozoso que sin embargo contemplamos relleno de ignorancia, resentimiento, estupidez o mezquindad, es lo que resulta una de las novedades frente al tiempo como vacío tortuoso que tratan de mostrar muchas películas del NCE (a las que, en este sentido, *Contactos* se hallaría más cercana, aunque ya veremos que allí la transgresión será aún mayor). *José Luis* no se hace dramas: no solo los conflictos no son tan acuciantes como en *Tiempo de busca y Fin de un invierno*, sino que el uso de la toma larga, antes que convertir en plomiza y tortuosa la cotidianidad de los personajes, nos descubre esta como un campo de posibilidades inadvertidas. En este sentido, la película se abre con un zoom a un espacio-tiempo abierto que José Luis disfruta a gusto por la mañana pero que la progresión del día irá cerrando (la mañana es exterior, la tarde interior, y además progresivamente oscura, aunque de nuevo la oscuridad no es signo de malestar sino todo lo contrario, pues posibilita la intimidad entre los cuerpos que la legalidad de la luz diurna no permite), acabando volcada en el llanto del protagonista. Llanto que no es momento de lucidez, sino de cierto grado de ceguera: se ha quedado en el balcón, pero bastaría bajar a la calle, y habitar el tiempo de otro modo.

Los jóvenes de *José Luis* son muy distintos a la juventud de las películas del NCE. Para empezar, son de clase media, cuando el cine más comprometido prefería atender a las desgracias de la clase baja, como en *Los golfos* (Carlos Saura, 1959) o

*Los chicos*¹⁰⁴, las películas que cabe considerar seminales del modo en que el cine comprometido de la década trataría con la juventud. Ni José Luis ni sus amigos han de pelear con la pobreza, como algunos de los protagonistas del film de Ferreri, los de *Los golfos*, *Young Sánchez* (Mario Camus, 1963) o *El espontáneo* (Jorge Grau, 1964). Ni siquiera, por acercarnos a otro ejemplo de clase media, tiene un modelo externo, extranjero en este caso, como el de *Nueve cartas a Berta* (Basilio M. Patino, 1966). No es el joven mezquino de *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1962) ni tiene novia con la que escaparse, aunque sí coincide en su machismo y dominación paterna. Y, desde luego, nadie muere al final, como en la merienda de *El Jarama*, donde la muerte acaba reinando sobre la injusta y trivial frivolidad juvenil, o en innumerables películas españolas de aliento crítico, que delataban en este rasgo el gusto por el castigo tan propio de su educación católica.

Con ello, ni más rica ni menos, *José Luis* ofrece algo distinto a todas: el retrato desprejuiciado y atento, pero problematizador, de un grupo de jóvenes de clase media. Retrato: *José Luis* trata de ser una película descriptiva, donde además las vidas de todos se mezclan con su ficción, porque, como subraya María Adell, Viota tiene tan solo dieciocho años, la misma edad juvenil de los personajes que retrata, algo realmente muy escaso de ver en cine, donde “hay que esperar a que uno de los cineastas clave de la post-nouvelle vague, Philippe Garrel, cumpla dieciséis años para encontrar una película protagonizada por dos adolescentes y dirigida por otro”¹⁰⁵. *José Luis* constituye así un retrato generacional único en España y poco habitual en el resto del mundo, hecho por alguien que pertenece a la misma generación que retrata y que muestra un doble ánimo: de atención por ella, de cuidado en el retrato, de atención, de querencia por los gestos, las voces, los acentos, la expresividad de cada cuerpo y cada voz (son lo mismo), y al tiempo la pretensión de problematizar, de cuestionar ese disfrute o al menos de mostrar la tristeza subyacente, esa tan patente en el plano que recorre los cuerpos abrazados en la oscuridad mientras bailan una canción de Donovan. Viota y Vega no necesitan matar a nadie: les basta con que esa canción se raye. El momento a todas luces más emocionante de la semana de esas personas acaba de ser estropeado por un problema técnico. La mezquindad, el resentimiento, las ganas de pelear por nada, de atacar a quien sea por la primera razón que se presente, vuelven como soltadas por un resorte. Pero el tiempo estuvo ahí, un tiempo compartido, de cuerpos en contacto en un mundo que los prefiere separados; si iba a algún sitio (un beso) o no, no importa: su felicidad queda clara en el baile que la cámara comparte con ellos, el movimiento que permite inundar la imagen con la mejilla de un joven de mirada seria, o vislumbrar por un hueco a otro intentando seducir a una chica, mientras la lenta cadencia del giro de los cuerpos, entre los cuales se encuentra el del propio cámara, el propio Viota, sigue creando por sí sola nuevos encuadres. Es un tiempo que no se sabe a dónde va, ciertamente, pero que está lleno, vivo. Nada puede dar más fe de ello como el hecho de que es la única vez en que la cámara se mezcla con los jóvenes: siempre hasta entonces se ponía ante ellos, incluso no entrando nunca en la habitación de José Luis, contemplándolo siempre desde el pasillo. Rodea a los amigos cuando se juntan en Puertochico, se coloca frente a

¹⁰⁴ - En la película de Ferreri, el único joven cercano en posición social a José Luis casi servía para aportar cierto alivio cómico a la película, en contraste con las historias de sus compañeros.

¹⁰⁵ - Adell, op. cit., p. 44.

todos en la taberna de la tarde, les ve salir desde la otra acera. Hay siempre una distancia, mayor o menor, pero perceptible, entre cámara y personajes, pero cuando llega el baile, se mete entre ellos y les mira con atención, bailando con todos.

¿Tal vez la mirada crítica, la que dice “esto es una chorrada” es la de Vega, y la atenta, la que mira curiosa, fascinada los bailes, los pío pío de Rafa, es la de Viota, que como dijimos, a sus dieciocho años, según confesión propia, no había ido a un guateque en su vida? De nuevo, el placer de filmar. Hay un júbilo en *José Luis* de nuevo extraño en el cine español, y que acaso tiene que ver con la enorme juventud de su autor: el placer enorme que se advierte en cada plano, en la fluidez de los movimientos de cámara, en que cuando los amigos discuten duramente lo agrio de la escena choca con la vitalidad de la cámara llevada a volandas en bicicleta, que tanto recuerda a esos otros travellings felices de *À bout de soufflé*, la película que Viota había descubierto ese mismo año, y que sin duda tenía muy en mente al hacer esta. No es raro que tantos comentaristas hablen de la *nouvelle vague* respecto a estas películas: como aquellas, *José Luis* posee una alegría en el hecho mismo de su rodaje que es casi imposible encontrar en el cine español de toda la década, Escuela de Barcelona incluida. Si “la juventud del cine es querer hacer películas y hacerlas”¹⁰⁶, hay una extrema juventud en esta película hecha contra sus propias posibilidades técnicas, y en la posición más cercana a lo real posible, sin escenas que lleven a nadie lejos de algo que en su vida hayan conocido. Por eso solo hay encuentros en la calle, comidas familiares, un guateque y la rotura de un tocadiscos como drama mayor. “Las primeras de la *nouvelle vague* eran películas que estaban tan cerca de la vida de quienes las hacían que el milagro fue que llegaran a ser películas, que no se perdieran por el camino. Y estas son un poco así también. Eran películas que nadie esperaba, lo increíble es que existan”¹⁰⁷. Pero Viota ni siquiera coquetea con el cine de género, como hicieron varios miembros de la *nouvelle vague*, si acaso con el melodrama en las dos siguientes, pero en *José Luis* ni eso. Lo más pegada a lo real, a lo cotidiano, posible; lo más gozosa en el acto de filmar, de mostrar, de dar a ver esa vida de cada día que el cine de cada día no muestra (ni el crítico ni el oficial); lo más crítica posible sin tensar el campo de lo posible cotidiano.

¹⁰⁶ - Asín, Manuel, “Fin de un invierno”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 81.

¹⁰⁷ - *Ibídem*, p. 80.

3. BUSCANDO LA FELICIDAD EN EL PAÍS MÁS TRISTE DEL MUNDO

I

La buena recepción de *Las ferias* lleva a que el rodaje mismo de *José Luis* sea objeto de un pequeño reportaje en un periódico local¹⁰⁸. La película es estrenada el viernes 14 de octubre de nuevo en el Ateneo, apenas mes y medio después del anterior cortometraje, rapidez que manifiesta una vocación poderosa que, aunada a la calidad de las obras, convierte al autor en el primer nombre de importancia del cine independiente cántabro, como la revista Nuestro Cine hará manifiesto un año más tarde¹⁰⁹. Nuevamente, la reseña del día siguiente al estreno consigna que “el público que llenaba el salón aplaudió repetidamente al finalizar la película y durante el coloquio que se mantuvo con su autor. Al finalizar el mismo, se proyectó nuevamente el film, solicitado por muchas personas”¹¹⁰. La crítica que Saiz Viadero publica unos días más tarde mostrará igual entusiasmo, afirmando que “la labor del director es elogiada desde todas las perspectivas: ha conseguido una obra que rebasa las posibilidades de cualquier aficionado”¹¹¹. Viadero consigna bien (el propio cineasta sin duda habrá insistido en ello) que el de Viota “es un cine con visión comercial, en el sentido profesional de la palabra; en ningún momento es un cine casero. Y todo ello debido a sus manejos de la cámara, a la exacta solución de ciertas secuencias, al tono ambicioso del film y, en este caso, a la colaboración del grupo de actores”. Eso sí, el crítico hace tres recomendaciones al joven cineasta: “que en los próximos guiones profundice más en los caracteres de sus personajes, para que queden perfectamente dibujados y los problemas lleguen directamente al público, sin dudas ni falsas interpretaciones”, pero también “que nos siga dando secuencias como la final del guateque o la conversación entre Leandro y José Luis”. También, “quizá ese gusto por los planos-secuencia deba su autor replantearse, pues es muy peligroso dentro del tono improvisado que los intérpretes proporcionan a la obra”.

¹⁰⁸ - Anónimo, “El grupo de cine experimental del Ateneo rueda *José Luis* en nuestras calles”, publicación sin determinar, Santander, 21-IX-66, p. 3.

¹⁰⁹ - Molina Foix, Vicente, “Imagen del cine independiente español”, Nuestro Cine, nº 77-78, noviembre-diciembre 1968, p. 75. El autor se hace eco de la existencia del colectivo CILISA, que en aquel momento intentaba realizar el documental *Allá en las casucas* que quedaría inacabado, y del lesteriano cortometraje *Kekos-Nekos* (Luis G. Espada, 1968), pero deja fuera a Jesús Garay, que como ya señalamos estrenó su primer cortometraje (como parte de un colectivo anterior, CINEJUSA) en mayo de 1967 y desde entonces se convertiría en el más infatigable y prolífico de los cineastas independientes santanderinos, hasta su marcha a Barcelona en 1972. De posición económica mucho más humilde, su relación con Viota es prácticamente inexistente, siendo mucho más cercana con Javier Vega, por su común pertenencia al colectivo ya citado La Fábrica de Cine, que realizó como mínimo varios cortometrajes y un largometraje colectivo antes de su disolución en 1973 (debida en parte al desmantelamiento ese año de una célula de Juventudes Comunistas de la Facultad de Magisterio, a la que pertenecía buena parte del colectivo). Paulino Viota parece haber limitado su participación a hacer de director de fotografía de “Las dos hermanas”, el desaparecido cortometraje de Javier Vega, rodado en verano de 1971.

¹¹⁰ - Anónimo, “Estreno del film *José Luis*, de Paulino Viota”, Alerta, Santander, 15-X-66.

¹¹¹ - Saiz Viadero, José Ramón, “*José Luis*, segunda película de Paulino Viota, una obra modesta pero llena de sugerencias”, La Gaceta del Norte, 18-X-66.

No debemos pensar que sea porque le hiciera caso, pero la siguiente película de Viota, *Tiempo de busca*, encaja con las tres recomendaciones. Este nuevo medimetraje, de mayor duración aún que el anterior, se concentrará en un único personaje, que quedará “perfectamente dibujado” llegando sus problemas “directamente al público, sin dudas ni falsas interpretaciones”. El modelo de la conversación entre Leandro y José Luis, seguidos los dos en travelling frontal y sin cortes, se aplicará a algunos de los diálogos sostenidos entre Tina y su amiga, e incluso se llegará a ver un guateque, aunque más breve y circunstancial que el de *José Luis*. Y, sobre todo, se abandonará el predominio de las tomas largas.

Y sin embargo, *Tiempo de busca* ya no se estrenará en el Ateneo. En octubre de 1966 Saiz Viadero pasa a ser presidente de la Sección de Cinematografía y Teatro¹¹², algo que, al ser conocido por sus simpatías izquierdistas, si bien lo cierto es que no será hasta el año siguiente que se convierta en militante efectivo del PCE, no hará sino empeorar más las cosas con las fuerzas vivas de la ciudad, en particular con el delegado provincial de Información y Turismo, José Luis Herrero-Tejedor (hermano del ministro), ya bastante alarmado por el izquierdismo de la institución y molesto por el hecho de que su presidente Ignacio Aguilera siempre impidiera cualquier tipo de injerencia en la misma¹¹³. Por ello, Herrero-Tejedor emprende otra vía de acción: crear una institución similar al Ateneo pero con mayores medios y apoyo institucional, que responderá al nombre de CITE. Esta tendrá su sede en la misma plaza Porticada donde se sitúa el Ateneo y tratará de llevarse a sus afiliados. Es así que en algún momento de finales de año se plantea un debate entre varios miembros del grupo de teatro y cine del Ateneo que acaba en escisión de varios, entre ellos Paulino Viota y Guadalupe G. Güemes¹¹⁴, que se

¹¹² - Anónimo, “La junta de gobierno del Ateneo, reelegida”, Alerta, Santander, 16-X-66.

¹¹³ - Ha de entenderse que Santander era una ciudad no tan afecta al régimen como puede pensarse. Por ejemplo, así como en el País Vasco muchos jóvenes llegaban a los partidos de oposición franquista a través de la iglesia, muchos cántabros comenzaban su militancia antifranquista en grupos de inspiración católica, como el JOC con el que tuvo cercana relación Javier Vega, aunque al contrario que en el País Vasco y aquí sí al igual que en el resto de España, el principal partido de la oposición era por supuesto el PCE. Como ejemplo de la heterodoxia de la iglesia cántabra: del 23 de julio de 1968 al 7 de enero de 1972 José María Cirarda Lachiondo, administrador apostólico de la diócesis de Bilbao, extremadamente odiado por el régimen franquista, ocupa idéntico cargo en Santander. Cirarda es un nombre importante en la desunión Iglesia-Estado en el País Vasco, así que su llegada a Santander muestra un ánimo rupturista por parte de la iglesia cántabra, que decide perder la prerrogativa de nombrar obispo para evitar la obligación de ofrecer la terna a Franco. Cirarda, por ejemplo, denunciaría las torturas en el desmantelamiento de CCOO, que bajo el nombre de Operación HOPACO tuvo lugar en octubre de 1968.

¹¹⁴ - La acusación y aún sospecha de comunismo era algo grave en aquellos tiempos, causando temores y presiones familiares que algún papel deben jugar en la marcha de muchos, sobremanera si además tenemos en cuenta que en el caso de Viota existía la presencia familiar de dos tíos comisarios: Justo Vega, padre de Javier, y sobre todo el temido Víctor Solar, comisario de la brigada político-social, auto-proclamado responsable de la muerte de Bedoya, uno de los más legendarios maquis de la zona. Tampoco deben hacerse de menos las promesas de mejores condiciones y más medios en una institución que contaría con el beneplácito y apoyo de la oficialidad vigente. La escisión en definitiva acaba con un gran número de miembros del grupo abandonando el Ateneo. Tras la dimisión de Aguilera, sustituido en noviembre de 1967 por Julio Picatoste, acabará

pasan a la CITE, en cuya sede se estrenará, en febrero de 1967, la nueva *Tiempo de busca*, en un acto “presidido por el delegado provincial de Información y Turismo, don José Luis Herrero Tejedor, el presidente de la Junta de gobierno de la Caja de Ahorros, señor Capa, y don Jesús Diego, en representación del alcalde de la ciudad”¹¹⁵.

El señor Herrero Tejedor inició el acto con unas breves palabras, en las que puso de relieve el estímulo que desea prestar la CITE a toda iniciativa juvenil, dentro del ambicioso programa de difusión cultural que se propone. Elogió el sentido y la realización de la película que iba a ser exhibida y, en nombre de la CITE, entregó un obsequio a la señorita Guadalupe Güemes, principal intérprete y guionista de la película.

A continuación presentó la película don Miguel Ángel García Guinea, director del Museo Municipal de Arqueología, comentando y resaltando las facetas positivas de la película, que, teniendo en cuenta la juventud y los escasos medios con que ha sido realizada, resulta francamente estimable en todos sus aspectos y singularmente en el fiel reflejo de la vida cotidiana y en la captación del paisaje urbano de Santander. Terminó augurando que en un futuro próximo el “Tiempo de busca” podría transformarse en un “Tiempo de cosecha”¹¹⁶.

II

- Plano/Contraplano

Cuando, décadas después de realizar *Arrebato* (1979), Iván Zulueta recordaba su proyecto, afirmaba que después de años dedicado al cine experimental ardía de ganas por enfrentarse a la experiencia del cine convencional, argumental, con diálogos entre personajes... y planos/contraplanos¹¹⁷. El plano/contraplano es posiblemente la figura que mejor simboliza la dimensión más convencional, más prosaica si se quiere, del hacer cine, similar a aquel “la marquesa salió de su casa a las cinco” que tanto horrorizaba a los muy poéticos surrealistas, posiblemente porque, a pesar de sus muchas posibilidades, suele ser identificado con el respeto por la línea de 180° que conocemos como “eje”, es decir con el cuidado por la

dimitiendo Saiz Viadero al año siguiente por las presiones del delegado. De la depuración de izquierdistas del Ateneo acabará surgiendo eso sí el Cine-Club Caminos, con 1200 butacas, pero esa es otra historia...

¹¹⁵ - Sandoval, Juan Antonio, “Ayer, primera sesión de cine experimental: *Tiempo de busca*”, Alerta, Santander, 18-II-67, p. 7.

¹¹⁶ - Anónimo, “Estreno de la película *Tiempo de busca*”, El Diario Montañés, Santander, 19-II-67. El “obsequio” era una pitillera grabada.

¹¹⁷ - “En realidad era eso, era una necesidad mía de plantearme toda la riqueza de lo que es la narrativa y las posibilidades que te puede dar un cine planificado, bien estructurado, con un guión bien construido y todo eso, cosa que yo venía no despreciando, porque me parece que eso llega mucho más lejos que cualquier cine digamos experimental, pero que digamos no está al alcance de los Super-8 normalmente, en fin, de esa manera de funcionar en la que tienes que estar a salto de mata, ¿no? Entonces, yo tenía verdaderas ganas de enfrentarme al desafío de, oye, plano/contraplano y todo lo demás, ¿no?”. Declaraciones de Iván Zulueta en los extras del DVD de *Arrebato* editado por El País.

continuidad espacial, el “sistema continuo” que, a pesar de no ser el único, ha sido el históricamente dominante¹¹⁸ y desde luego aquel en el que espectadores como Viota o Zulueta (y casi cualquiera de hoy en día) habían sido estéticamente amamantados.

Podemos preguntarnos: ¿qué es un diálogo, y cómo filmarlo? Para el Viota de *José Luis*, un diálogo es un encuentro entre dos o varias personas (entendiendo por estas también sus cuerpos, recordemos la ausencia de primeros planos), en el marco de un universo determinado. José Luis y su padre comparten el mismo plano durante su diálogo, y en él podemos contemplar a la vez la tensión física del padre, su cuerpo tenso, su gesto fuerte, sus expresiones secas y cortantes, y en contraste, la cobardía del hijo, su cuerpo torpe y pesado, casi más grande en volumen que el de su progenitor y sin embargo empequeñecido ante aquel, la mirada casi siempre gacha y esquiva, fumando casi a escondidas, frente al humo del cigarro del padre que invade el espacio, y el punto siempre fijo de su mirada (la televisión). Y ambos, juntos en plano, conviviendo además con el espacio familiar, sobre todo con esa madre que entorpece la visión al recoger los platos de la mesa, en una relación que, sin necesidad de afirmar las diferencias mediante una segmentación en planos, nos dice que, junto a la distancia entre padre e hijo, está aquella entre el mundo masculino y el femenino: lo único que une a los dos hombres es la displicencia con que tratan a la mujer.

Tras ejercitarse como practicante de un cine basado en el plano largo, *Tiempo de busca* puede verse como no consistiendo en otra cosa que en Paulino Viota enfrentándose a la experiencia de rodar en plano/contraplano, es decir, en el estilo dominante, “clásico”, del cine habitual¹¹⁹. O dicho de otro modo, montar, elaborar la película dando al montaje un valor preeminente, emulando ya a fondo el modelo tantas veces señalado, el del cine de todos los días, así como intentando completar una formación que hasta el momento se había ejercitado en el documental y la ficción ejecutada en tomas largas, no tan basada en el montaje¹²⁰.

Eso sí, encontramos dos planos-secuencia en *Tiempo de busca* que, haciéndonos eco de las sugerencias de Saiz Viadero, repiten el modelo del diálogo entre José Luis y Leandro del medimetro precedente. Su presencia da fe de que esta figura formará parte ya para siempre de los recursos del cineasta, que incluso cuando opte por planteamientos formales más convencionales nunca se negará por ello su uso. Para entender su papel aquí es importante atender a quienes mantienen el diálogo: Tina, la protagonista, y su mejor y única amiga, Mari Carmen.

¹¹⁸ - Bordwell, David, Thompson, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 280-281.

¹¹⁹ - Así lo recordará el autor dos décadas después: <<en vez de un estilo de planos secuencia intenté un estilo estándar, de planos-contraplanos, “invisible”, que permitiese una narración sencilla, centrada en los actores>>, en Viota, Paulino, “Entrevista”, op. cit, pp. 38.

¹²⁰ - Recuerdo aquí que *Las ferias* posiblemente se intentó montar en cámara en la mayor medida posible. Si a esto sumamos las tomas largas de *José Luis*, tenemos que puede que Viota considerara que aún le quedaba introducir un elemento fundamental en su formación: la planificación “clásica”, “invisible”, que dominará en *Tiempo de busca* (usando esta terminología, recurro conscientemente a Bazin, autor clave en la formación de Viota, citado explícitamente en la última secuencia de esta película a través de la improbable presencia de una copia de *Qué es el cine* en la mesita de noche de la protagonista).

En su reflexión sobre *Con uñas y dientes*, Imanol Zumalde valoraba la relevancia semántica obtenida en aquel largometraje por el uso tanto del plano-secuencia como del montaje analítico¹²¹. Habrá oportunidad de valorar estas reflexiones, pero de momento dan un buen indicio para observar que algo parecido sucede aquí: los únicos dos planos-secuencia de la película tienen lugar entre Tina y su única amiga, los dos únicos momentos en que la protagonista puede expresarse con libertad, protestar, lamentar o alegrarse de su suerte, bromear, expresar sin cortapisas su hastío hacia sus amigos, la represión vivida en su familia, sus ansias de cambio, etc. Aunque el primero de los diálogos exprese sobre todo insatisfacción, y el segundo todo lo contrario porque Tina tiene pendiente una cita con José Luis y por tanto está radiante y contenta, ambos, resueltos cada uno en un plano, vienen a expresar que solo con esta chica Tina se siente en confianza, solo con ella no se siente sola.

El que haya dos escenas más con Mari Carmen, planificadas de forma bien distinta, puede servir para entender el uso dado al plano/contraplano en la película: si los dos planos-secuencia refieren la unidad de Tina con alguien, los planos/contraplano servirán para marcar exactamente lo contrario, llegando al extremo de que, como veremos, en cierto momento su uso puede permitirnos predecir el comportamiento futuro de alguno de sus personajes.

Tras el segundo diálogo, segundo plano-secuencia, tiene lugar el desengaño con José Luis, y tras él acontecerá el nuevo encuentro entre Tina y Mari Carmen, ahora bien distinto: sucede en un interior, la casa de la segunda, y se edita mediante planos/contraplanos, uniendo a ambas en tan solo el plano de situación que abre la secuencia, que nos da la relación espacial entre ellas [Fig.72], así como con un tercer elemento, la ciudad, cuando la cámara asciende para mostrar el ventanal del fondo, por el que podemos ver su exterior [Fig. 73]¹²².

Si las dos secuencias anteriores mostraban a las amigas caminando tranquilamente por la calle, aquí el gesto de Tina, sentada en el suelo y cabizbaja, escondiendo la cara tras su melena oscura, muestra el ánimo de resguardarse del exterior, de esa ciudad a la que se han dedicado dos secuencias previas: la primera, recorrida por una Tina llorosa, que veía fracasadas sus intenciones de marchar a Inglaterra (es decir, escapar de esa ciudad que la oprime); la segunda, por una Tina espía del hombre que la gusta, que descubre en su persecución que no la ha llamado porque se iba con otra. Los exteriores, pues, solo son benignos si la compañía es la de Mari Carmen. Pero el dolor es tal ahora, cuando ni el trabajo, ni la huida ni el amor son posibles, que la solución es el resguardo en el interior que pertenece a su amiga. El exterior, Santander (y ahí está, representada por esa verticalidad que tanto la caracteriza), queda en el fondo, como amenaza; Tina se esconde tanto de él que se coloca de espaldas a la ventana y contra la pared. Su silencio, frente a la locuacidad de los encuentros previos con Mari Carmen, da fe de que no busca comunicarse tanto como cobijo, ayuda, resguardo, uno que su hogar no puede darle por ser el espacio que pertenece a sus represivos padres.

¹²¹ - Zumalde, Imanol, "Crónica de un desencanto", en García López (coord.), op. cit., p. 237.

¹²² - La calle es Vázquez de Mella, contemplada desde el nº 26 de Camilo Alonso Vega, en un piso de unos vecinos de las hermanas Güemes (Rosi, protagonista en *José Luis*, y Guadalupe), a las que pertenecía el piso que sirve como casa de Tina, y que se encontraba en el mismo edificio, pero con vistas al lado contrario.



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79

Y sin embargo, su amiga va a negarle también eso, pues tiene que comunicarle que abandona la ciudad. Es así que el resto de la secuencia se rodará en

plano/contraplano, de modo que las dos son separadas en el momento en que se inicia el diálogo que tendrá por tema, en efecto, la separación material de ambas, con ciudades por en medio. Y aunque Mari Carmen tranquiliza a su desolada amiga, diciéndola que no sabe cuándo marchará y que posiblemente aún faltará mucho, la siguiente secuencia es la de su partida. Sin más explicaciones, y anticipando el uso de la elipsis de *Contactos* (aunque aquí sería más pertinente evocar el de *Cuerpo a cuerpo*), Mari Carmen se va.

Viota, además de por esta brusca e inesperada elipsis, parece querer jugar al despiste: tras dos planos de exteriores que introducen el espacio (la plaza de las estaciones que ya conocemos de *Las ferias*, y la fachada de la estación propiamente dicha), nos encontramos con Tina y Mari Carmen juntas en plano, tal como en los dos planos-secuencia que compartieron tiempo ha. Si allí la ciudad estaba detrás de ellas [Fig. 74], aquí es el andén, igualmente repleto de gente [Fig. 75]. Viota parece querer concedernos un último momento de unidad entre ambas, aunque sea en el dolor de la marcha, evidente por el escenario, por el diálogo nervioso, tenso, lleno de charla circunstancial (el frío, los pasajeros, las revistas... también temas intrascendentes se trataban en los anteriores diálogos, pero el interés de ambas por ellos era claro, como cuando la amiga hablaba de su vestido nuevo) y, sobre todo, por el movimiento moroso, con unos pasos adelante, otros atrás, inmovilidad, dificultad para mirarse a los ojos... muchos problemas, mucho dolor, pero al menos ambas juntas, de nuevo, en el espacio, antes de desunirse para siempre.

Pero no. Tina le dice a Mari Carmen que la escriba cuando llegue. Ésta sonríe cariñosamente y por primera vez mira a su amiga, y la responde "sí". Entonces Viota corta a Tina, silenciosa, cabizbaja, contemplada desde detrás del hombro de su amiga [Fig. 76]. De nuevo, con esta atención singularizada a la tristeza del personaje retorna la discontinuidad, el plano/contraplano, que si bien siempre incluye la presencia de la otra persona en campo, está bien lejos de la convivencia de los dos planos con que conocimos su relación, la que ahora acaba porque, como bien dijo Tina en la secuencia anterior, escribirse no es lo mismo. Que alguien dé siempre la espalda a la cámara no deja de ser elocuente sobre el hecho de que esa relación acaba. De nuevo el diálogo cercenado por el montaje es signo de la desunión.

El silencio de Tina en el plano arriba presentado es roto por Mari Carmen, que pregunta a su amiga qué va a hacer, en el contraplano correspondiente a aquel [Fig. 77]. Observemos que la imagen de Mari Carmen es más oscura. Esto será más relevante en unos momentos. Tina responde en su plano correspondiente. Es una toma de medio minuto, en la que la joven expresa su ánimo de no hundirse, de buscar trabajo, de no quedarse en casa que es lo que quiere su familia, fiel representante de ese conservadurismo machista donde la mujer debe aprender las labores del hogar y no salir del entorno familiar hasta que construya el suyo propio, es decir: se case. A esto responde Mari Carmen con un estentóreo ánimo, irrealista por excesivo: "seguro que antes de que te des cuenta lo tienes todo solucionado".

La respuesta de Tina es su presencia en plano, de nuevo silenciosa. Silencio al que ya Mari Carmen nada puede oponer: sabe lo que significa su marcha y no puede fingir lo contrario. En el siguiente plano, por tanto, dice que sube ya al tren. Se abrazan y se dan un beso. La siguiente imagen las muestra a ambas, Tina de espaldas, Mari Carmen subiendo al tren [Fig. 78]. Al hacerlo, su figura se hace

enteramente oscura, se pierde casi completamente de la vista, no hay apenas luz que ilumine esa máquina que se va. El contraplano responde a esto con el iluminado, amén de solitario, rostro de Tina, que exclama “¡escribe!” [Fig. 79].

Esta sola palabra, dicha por este rostro cuya luminosidad va pareja a su tristeza, y que responde a la oscuridad en que ya se hunde definitivamente su única amiga, no puede ser más conmovedora, así como su retorno diciendo “no” con la cabeza, en respuesta a un plano medio de su amiga, más oscuro todavía, en que esta le dice “¿por qué no te vas?”. Una carta es ya lo único que Tina puede obtener de piedad, de amistad por parte de su entorno. Cuando el encuadre con el fondo en fuga en que consistieron los paseos con su amiga retorne [Fig. 80], este mostrará el tren que parte, el andén vacío, y a ella marchándose, completamente sola (soledad que se refrendará con el inmediatamente posterior rechazo a José Luis). La composición de los planos-secuencia ha vuelto, pero aquí para evidenciar la falta de uno de sus dos protagonistas.



Fig. 80

Viota nunca se negará el uso del plano-secuencia o de la toma larga, pero en *Tiempo de busca* este tipo de plano sirve para destacar la relación de unidad con una persona, mientras que el plano/contraplano marca el resto de las relaciones, que ejemplifican todo lo contrario, la ruptura más absoluta.

El ejemplo más claro es la relación con la madre, el conflicto más duro de la película. En el primer diálogo entre Tina y Mari Carmen conocemos la intención de la primera de marcharse a Inglaterra a trabajar y aprender inglés, algo que, gustándole mucho los idiomas, nunca pudo hacer porque “una nunca puede hacer lo que quiere”. El plan manifiesto de la joven es convencer a la madre aprovechando la ausencia del padre, para que esta interceda ante él. Aunque resulta claro que la figura represiva por excelencia es la masculina, Mari Carmen manifiesta su escepticismo por “como es tu madre”. Y en efecto, los dos intentos de Tina se saldarán con sendos fracasos, de gravedad creciente y filmados en riguroso plano/contraplano, con solo un plano de situación para cada secuencia.

Ambas presentan a madre e hija trabajando en labores del hogar: la primera, en la cocina, el espacio femenino por excelencia para la mentalidad de la familia franquista, la segunda montando el árbol de navidad, porque nunca debe olvidarse que *Tiempo de busca* transcurre en diciembre, justo antes de las fiestas navideñas (que servirán a Tina como excusa para decirle a José Luis que no la llame, en su segundo encuentro). En la segunda, el plano de apertura las presenta a ambas juntas, de espaldas a la cámara, montando el árbol. En su uso del

plano/contraplano, Viota se muestra muy convencional, “clásico”, en el sentido de que casi siempre utiliza un plano de situación que indique la relación espacial de los personajes. A veces es el que abre la escena, pero en este caso prefiere comenzar con la madre [Fig. 81].

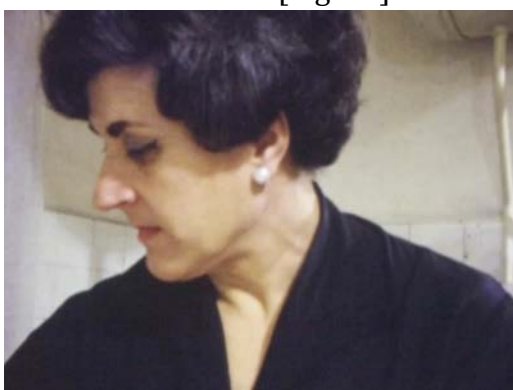


Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86

Es precisamente el personaje que ha dominado la conversación anterior entre las amigas, y sabemos que es la persona a quien la primera debe ganarse, si quiere el permiso paterno para irse de la ciudad. En consecuencia, es la persona a quien vemos seguidamente, y que inaugura la secuencia donde Tina intenta su primer acercamiento. Una figura severa, seria, vestida de negro (Tina lo estará de blanco), y que es hasta el momento el rostro visto más de cerca en la película. Todo afirma su carácter dominante, principal. Incluso la progresión del plano, donde la cámara se desplaza a la derecha mostrando a Tina, inadvertida al principio, detrás de la madre y dándole la espalda [Fig. 82]. El encuadre afirma una inferioridad de la

joven respecto a la madre, así como una relación de oposición entre ambas. Es el primer diálogo en plano/contraplano de la película, y Viota decide que sea entre dos personas que se dan la espalda. La decisión es elocuente, y por eso resulta decepcionante que tras este plano de apertura se incluya uno general que reúne ambas figuras, explicitando la relación en el fondo ya explicitada [Fig. 83].

La evolución del diálogo manifestará asimismo el dominio materno: si su primera mitad, que trata temas variados (mala calidad del carbón, muebles que no llegan, padre que no vuelve...), alterna los planos haciendo que las frases de cada una puedan aparecer en el plano de la otra, cuando empieza el tema principal, el trabajo de Tina, la estrategia cambia: Viota muestra a cada personaje cuando habla, y solo la palabra de la madre podrá montarse sobre la imagen de Tina (solo dos frases de esta se montan sobre la imagen de la madre, y no dejan de ser tímidas, insignificantes respuestas a su parlamento), hundiéndola progresivamente. De hecho, solo por la madre variará la cámara su posición: si en los planos de esta podemos ver la cara de Tina cuando se da la vuelta, en uno de los de la joven la cámara gira a la izquierda para mostrar a la madre acusándola de no querer ayudar en casa y pasar todo el tiempo fuera [Fig. 84]. La cámara, así, solo se moverá, solo modificará su planteamiento, por la madre. Después vuelve a Tina y la contempla, callada, soportando las injustas acusaciones maternas, ensimismada en la manzana que corta [Fig. 85], tal como en el siguiente diálogo entre ambas lo estará en la bola de navidad que nunca terminará de colgar [Fig. 86].

Las interpelaciones de Tina, por tanto, son un rostro al fondo del plano ocupado por la madre, mientras que las de esta caen sobre el rostro de Tina, la van hundiendo, o generan por sí mismas un cambio en la posición de la cámara, que llega a abandonar su atención por la joven para prestársela a ella.

El plano/contraplano, en suma, es utilizado como forma de manifestar el desencuentro, o simplemente la distancia, la separación entre los personajes, de modo que solo cuando Tina se encuentre con alguien de verdad próximo, su amiga Mari Carmen, se recurrirá a la unión plena de ambas en la imagen, e incluso al registro de su encuentro en plano-secuencia, apareciendo el plano/contraplano, como vimos, solo cuando la separación se afirme entre ellas.

Tal es así que, presente con claridad esta distinción en la primera parte de la película, resulta por ello muy fácil adivinar el fracaso de la relación con José Luis tan solo por el hecho de que también está montada en plano/contraplano, con cada personaje casi siempre solo en su encuadre, siendo que su posición permitiría muy bien unirlos. De hecho, tal es la desunión que el encuentro empieza con un falso *raccord* de mirada.

Tina camina por la calle y mira a su derecha [Fig. 87]. Como siguiendo la dirección de la mirada, el siguiente plano nos responde con una calle y un hombre con gabardina que empieza a cruzar la calzada [Fig. 88]. En un primer momento es fácil confundirse, porque si no se conoce la calle no se sabe que ese *raccord* es simplemente imposible. En efecto, en el siguiente plano Tina vuelve la vista al frente y es entonces que sonrío, porque ve a José Luis, que camina hacia ella, por la misma acera desde donde se le filmó antes: el plano en que cruzaba se rodó apuntando justo en la dirección contraria a la de la mirada de ella.

José Luis y Tina, entonces, caminan el uno hacia el otro. Ambos planos panoramizan siguiendo a sus personajes: el de él de derecha a izquierda [Fig. 89], el de ella de izquierda a derecha [Fig. 90]. En su recorrido, cada uno se aproxima a la cámara mientras camina hacia el otro con ánimo sonriente, y cada plano parece

hacer lo propio, y sin embargo cada uno se detiene frente al otro justo antes de que aquel entre en cuadro, y así quedan ambos, separados; ni siquiera habrá aquí plano de situación. Al comienzo del diálogo ambos son encuadrados casi de perfil, enfrentados por tanto [Figs. 91-92].



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92

En la progresión del diálogo, Viota va moviendo poco a poco la cámara hasta tomarles con referencia de la espalda ajena, pero un detalle clave remata la separación: cada uno habla siempre en su encuadre, sin que las palabras de uno resuenen nunca sobre el rostro del otro. Sabemos lo que el encuentro supone para Tina, porque ya se ha hablado de José Luis antes, y sobre todo por su sonrisa al verle y la alegría manifiesta en el plano que cierra la secuencia, continuando el recorrido que en su inicio mantenía la pesadumbre de la secuencia anterior (el recorrido solitario por la ciudad), y sin embargo su planificación introduce el

vaticinio de que habrá de saldarse en fracaso, tal como el intento de huida bloqueado en la conclusión de la primera parte.



Fig. 93 Fig. 94



Fig. 95

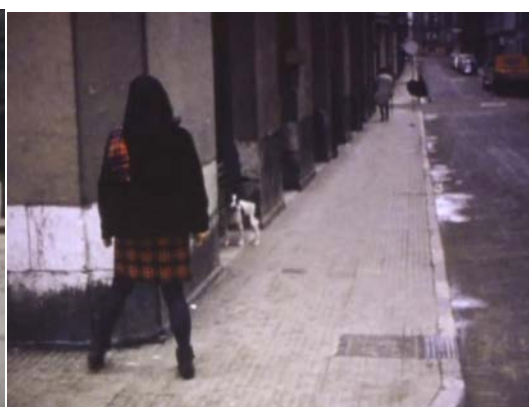


Fig. 96 Fig. 97

De nuevo con ánimo casi de despiste, como en la despedida de Mari Carmen, Viota reunirá en un mismo plano a Tina y José Luis al inicio de su reencuentro. Justo después de despedir a su amiga en la estación, Tina atraviesa el túnel de Tetuán. En la salida, absorta, no percibe lo que nosotros: que José Luis ha descendido las escaleras al lado del túnel y camina paralelamente a ella [Fig. 93]. Él se acerca justo cuando la imagen de ambos llena la imagen, y la interpela. Juntos por primera vez en plano, en un encuadre idéntico al utilizado en los planos-secuencia con Mari Carmen, se miran cara a cara [Fig. 94]. Hemos de recordar que

en su primer encuentro ellos se miraban pero la mirada en sí misma (esto es, el espacio creado por esta entre los dos) no era recogida por la imagen. Y sobre todo que los únicos planos que reunían hasta ahora a ambos presentaban a uno o a los dos dando la espalda al otro. Así, en la despedida en el primer encuentro, por fin coincidían en plano, pero con ella de frente, sonriente, y él de espaldas, marchándose [Fig. 95]. Más elocuente no se puede ser, y sin embargo lo lógico del plano, de que sea así, de que José Luis dé la espalda y se vaya en dirección contraria a la de la chica, sin anular su sentido, lo subsume en la realidad de la situación haciéndolo casi imperceptible, invisible. Aquí, parafraseando una célebre fórmula de Manoel de Oliveira, la realidad de la situación baña en falta de significación un planteamiento formal que está sin embargo preñado de ella¹²³.

Los otros planos que los reúnen, por supuesto, son los de la persecución. Como José Luis no ha llamado a Tina, ésta le espera a la puerta de su casa y le sigue por la calle cuando le ve salir. Aunque el plano/contraplano domine la secuencia (José Luis camina/Tina le sigue), son también varios los que los reúnen, pero por supuesto siempre con José Luis dando la espalda, ignorante de la presencia de Tina. Así sucede por ejemplo en el inicio de la persecución: él, bien reconocible por su gabardina y paraguas, se va perdiendo al fondo del campo, internándose en la plaza que da entrada a la siempre muy transitada calle Burgos, seguido a cierta distancia por Tina, que recorre el campo en diagonal hacia la izquierda acompañada por un travelling en la misma dirección, y reconocible también por su característica bufanda a cuadros, a juego con la falda, enmarcando su abrigo negro [Fig. 96]. Es una construcción que retomarán varios otros planos, como [Fig. 97]: dos espaldas, una siguiendo a la otra, recorriendo una línea en fuga. El que sí es consciente de la presencia del otro, el que espía, no está por ello menos solo. Acaso más, como es patente en el caso en que la última parada se resuelve con José Luis tomando del brazo a otra mujer. Por ello es tanto más relevante este reencuentro de ambos, tras la marcha del único asidero de Tina, y sobre todo su reunión y su mirada común en el mismo plano. Es como si una nueva esperanza se abriera, pero sin embargo la planificación retorna al plano/contraplano, aunque con una leve diferencia, que es la inclusión mayor del otro en cada campo. En el de ella, él está casi en plano medio, aunque de espaldas, mirándola de frente [Fig. 98]. En el de él, ella está recogida en primer plano, pero de perfil a la derecha [Fig. 99]. Lo que hemos de retener aquí es la relación espacial entre ambos, consistente en que él está colocado de cara a ella (y hace un nuevo intento por quedar) mientras que ella está de perfil a él, sin apenas mirarle, con su cuerpo apuntando todavía en la dirección en que caminaba, como si la aparición de José Luis fuera una interrupción indeseada en su camino. La posición de él va hacia ella, pero la de ella solo quiere seguir caminando y olvidarse de él; es cordial pero distante, y su mirada, que antes le buscaba (tanto, que llegó a perseguirle), ahora prefiere rehuirle. Este ánimo de rechazar a José Luis se verá apoyado por la mentira de él, diciéndola que no la llamó porque tuvo que quedar con un amigo, algo que sabemos falso. El remate de la escena, tras la negativa de Tina a quedar de nuevo, es saldado con una nueva, pero bien amarga, reunión de ambos en un picado que

¹²³ - "Eso es precisamente lo que amo en el cine: una saturación de signos magníficos bañados en la luz de su ausencia de significación", "Godard et Oliveira sortent ensemble", en *JLG par JLG*, Tomo II, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 270.

los toma dándose la mano, en su despedida que ya sabemos final [Fig. 100]. El ángulo ofrece un cambio manifiesto. Ambos se separan y mientras reempreden su camino (y comprobamos por tercera vez la afición de José Luis a cruzar la calle por donde le viene en gana) un zoom de retroceso muestra un plano general de la calle. Ella sigue su camino por la acera, hacia la izquierda, él cruza hacia la derecha [Fig. 101].

Caminos opuestos, sí, pero esto no es tan importante como la presencia rutilante de la ciudad, que de ser marco de los diálogos pasa aquí a ser su conclusión, a obtener un protagonismo que hasta entonces había sido disputado. Tina no puede irse de Santander, ha perdido a su mejor amiga y se ha desengañado sobre el hombre que la gustaba. En suma, queda sola y perdida frente a su ciudad, el principal monstruo de *Tiempo de busca*.



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100



Fig. 101

- Exteriores

Después de abandonar a José Luis, Tina regresa a su casa. Se mete en su habitación, se desviste, deja pasar el tiempo, que se evidencia cada vez más vacío. Finalmente toma un cuaderno, se tumba en la cama y empieza a dibujar líneas sin sentido, como si trazara un laberinto [Fig. 102]. La cámara hace zoom hacia el cuaderno y la película acaba. Hemos vuelto al cuarto donde empezó *Tiempo de busca*, de hecho la acción de esta última secuencia rehace, en sentido inverso y con una planificación muy distinta, la de la primera. Allí Tina se vestía y preparaba para salir a encontrarse con Mari Carmen, aquí se desviste tras volver de decir adiós para siempre a su amiga. Aquella secuencia se abría, sin embargo, con un exterior, una panorámica que mostraba una vista de la ciudad [Figs. 103-104].



Fig. 102

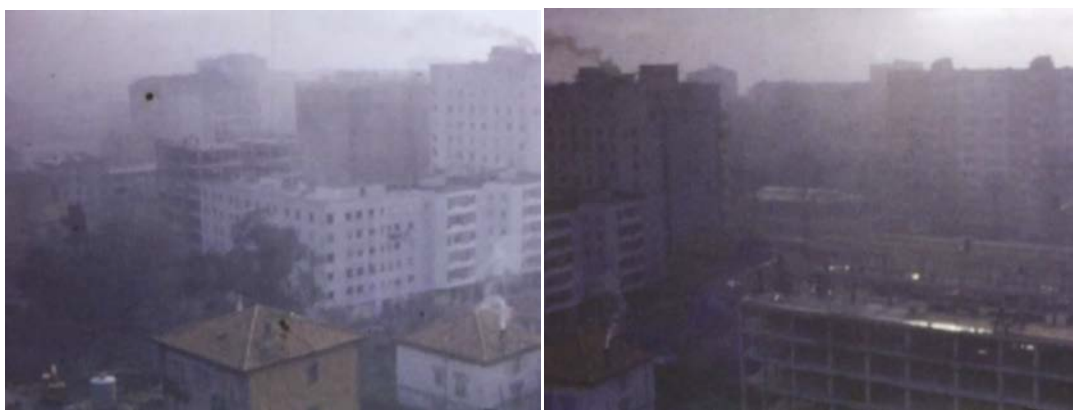


Fig. 103 Fig. 104

Sobre esta imagen ténebre sonaba inmediatamente la voz de la propia actriz, Guadalupe G. Güemes, diciendo: “Santander, diciembre de 1966”. La cámara giraba hacia la derecha mostrando un edificio en construcción, el humo de varias chimeneas, bloques de edificios más pequeños y algunas minúsculas casas, todavía habituales en el Santander de aquellos años. Un pequeño universo gris, tétrico, deprimente, afirmado en las imágenes desde el primer minuto¹²⁴.

Ahora bien, esta vista no es cualquiera, sino la visible desde la ventana de la protagonista. En efecto, un brazo irrumpe en campo cerrando media ventana sobre la ciudad [Fig. 105]. Es el de Tina, que irrumpe así en la ficción con el gesto de poner una barrera material entre ella y ese exterior inhóspito. Sin embargo, el plano no corta. La cámara sigue el desplazamiento de Tina hasta que se sienta en la cama. Una continuidad entre los dos espacios ha sido establecida, y así será en cada interior. Cuando más adelante espere la llamada de José Luis en la habitación contigua, la presencia de la ciudad también será manifiesta a través de la ventana, ya cuando mira por ella [Fig. 106], ya cuando se sienta en el sofá de su cuarto y el plano se abre lo suficiente como para que el exterior pueda percibirse a través de los cristales [Fig. 107].

¹²⁴ - Con acierto, Juan Antonio Sandoval destacó el retrato de “un Santander en el que los tonos grises priman sobre el color en que está rodada la película”, op. cit.



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109

Ya se señaló cómo también en la casa de Mari Carmen cobra protagonismo la ciudad vista por los ventanales del salón. En todos los casos la vista es amplia, no limitada a una mera fachada casual: la de Mari Carmen es la más amplia, una calle que se pierde en la distancia, posiblemente llegando hasta la bahía; la del cuarto del teléfono es también amplia y una cordillera parece afirmarse en la lejanía; la del de Tina será precisamente la más cerrada de las tres.

Esta presencia del exterior en el interior no solo aporta una riqueza visual a la que Viota es muy sensible¹²⁵ sino que, al igual que ayuda a que la imagen respire, también afirma lo que oprime a su protagonista: la ciudad, Santander.

En realidad, no hay tanta diferencia entre el primer y el último plano de *Tiempo de busca*. El primero comienza con la ciudad y va hacia Tina; el segundo parte de ésta y va hacia el laberinto. Pero ciudad y laberinto son lo mismo, y lo que hace Tina al final es asumir su extravío.

Resulta transparente, aún en una primera visión de *Tiempo de busca*, que una de las principales obsesiones del Viota cineasta es incluir la ciudad en su película, registrarla viva en sus planos. El Santander de *José Luis* estaba más presente en sus tipos sociales que en sus imágenes, aunque también estuviera en ellas, pero siempre en relación a, como fondo de las peripecias de su protagonista. Cuando éste miraba por la ventana, nada podíamos ver nosotros al otro lado. Viota podía alejar la cámara de su actor cuando salía de casa para incluir a los niños que jugaban en el patio, pero al final Santander no era un problema en *José Luis*, sino un escenario cualquiera.

En *Tiempo de busca* esto no es así. En los planos más similares a la anterior película, los dos diálogos entre Tina y Mari Carmen, el encuadre muestra la calle completa que va quedando detrás de ellas [Fig. 108]. Si lo comparamos con el equivalente en *José Luis*, la conversación con Leandro Mateo, veremos que es casi idéntico, pero la diferencia fundamental surge por una casualidad: cuando en cierto momento del primer diálogo Tina empieza a quejarse sobre la gente de Santander, sobre cómo se la sabe de memoria, sobre su mediocridad y que “no puedes hacer nada sin estar atenta a lo que van a decir...”, un hombre con gabardina aparece detrás de ellas y mira en su dirección, es decir, mira a cámara [Fig. 109]. Hablamos de una de esas casualidades que cargan de sentido la imagen, casualidad realmente feliz porque el hombre se pasa sus buenos segundos mirando de manera persistente en la dirección del objetivo, mientras se pierde en la lejanía y sin que la cámara haga nada por taparle con el cuerpo de alguna de las actrices. Antes bien, su presencia es patente, en el centro exacto del plano.

La constante presencia de personas que miran a cámara no sólo dará la razón a lo que dice Tina en este momento, sino que ayudará a crear el sentimiento de opresión que dice sufrir, pues durante todas las escenas en exteriores la gente la mirará y muchas veces, con ella, a nosotros mismos. Por ejemplo, cuando Tina y su amiga hablan de la madre de la primera, dos mujeres se cruzan en el camino y una se queda también mirando a cámara, sumándose al hombre¹²⁶. Pero las escenas

¹²⁵ - En varios de sus esquemas, ya había señalado la importancia de la visión del exterior a través de ventanas al hablar de películas como *Éxodo* o *Los diablos del Pacífico* (“siempre vemos por las ventanas la vida real, no transparencias o cartones”).

¹²⁶ - Preguntado Viota al respecto, niega haber buscado estas apariciones, que se deberían más bien a su intención de tener siempre a las dos jóvenes en cuadro, frente a la cámara. “Es posible que yo ni viera a esos tipos, fíjate, porque mi obsesión era mantener el encuadre sobre las dos”. Y si los hubiera visto poco hubiera podido hacer por la dificultad que ya de por sí tenía mantener el encuadre, sentado sobre el sillín de una bicicleta llevada por los hermanos Felipe y Carlos Nieto, escena altamente inusual que bien justifica las miradas de los transeúntes varios. Es así el encuadre en fuga el que tiene como consecuencia esta presencia constante de los paseantes, que con otro más oblicuo a la escena (como en la pelea de *José Luis*) habrían simplemente cruzado el plano. Hay una

centrales a este respecto son los “paseos” de Tina por la ciudad, el primero sola y llorando tras la brutal discusión con su madre, el segundo persiguiendo a José Luis. Tras salir de su casa en la primera, su camino cuesta abajo está puntuado por la presencia de varias personas que miran a cámara, por ejemplo una nueva señora con bolsa de compra [Fig. 110], o dos grupos enteros de niños, uno con madre caminando hacia abajo por la nueva bajada que entra en campo a la derecha y otro cruzándose con Tina en dirección contraria a la suya [Figs. 111-112], es decir subiendo a la izquierda (uno de esos momentos en que el movimiento casual de la gente de la calle ayuda a dinamizar una composición), u otro grupo de niños vestidos de ángeles y un hombre en primer término, todos los cuales por cierto caminan en dirección contraria a la de Tina [Fig. 113]. Como afirma Manuel Asín, aparece aquí “un agujero por el que se escapa algo distinto a lo que los personajes están diciendo. Como lo que nos deja ver a lo lejos y de un modo deformado, como en una mirilla, algo de eso de lo que hablan como pueden, con rodeos y pena”¹²⁷. Estas apariciones que siembran toda la película con sus miradas a cámara, inciden en lo mismo que dicen los personajes, esa asfixia fruto de la constante vigilancia propia de la ciudad pequeña donde todos se conocen... aunque no se conozcan. Pero también son ese “algo distinto” pues siembran la película de lo que escapa a los designios de la puesta en escena, los diálogos de los actores, la historia... Se trata de fugas que, deseadas o no, funcionan en provecho de la película, refuerzan la vida del escenario y ayudan a darle una dimensión protagónica de las características exactas para entender el sentimiento de Tina. Que Santander se muestre, por sí misma, como una naturaleza en absoluto indiferente al rodaje en sus calles, hará que Viota pueda mostrarla como una ciudad tampoco indiferente a lo que viven sus personajes, cuyos diálogos nos harán percibir a su vez tal curiosidad como inquisitiva, nada benigna. No solo no indiferente, sino opresora. La ciudad, sus habitantes, no son solo el escenario, el fondo, de la acción sino algo que irrumpe en esta, que nos mira, nos interpela y, sobre todo, nos acosa.

El primero de los citados tres planos bien puede servir para mostrar el planteamiento de Viota para hacer presente a la ciudad: en él, la cámara sigue de frente a Tina, pero la tendencia es a situarla en la mitad derecha del encuadre, de modo que la izquierda quede libre para ser ocupada por el desplazamiento de los coches por la calzada. Esto, por no contar que la trayectoria descendente permite incluir además el espacio que queda atrás, sobre su cabeza, por donde aparece más gente. Igualmente el tercero, al mostrar a Tina alejándose de la cámara, con el consabido aumento de espacio vacío en el encuadre se abre a que cualquiera irrumpa en él, como en efecto sucede. Los encuadres muestran a Tina sola, pero se plantean para hacernos sentir que en realidad no lo está, pues la ciudad y sus habitantes son presencias que no podemos no acusar, son tan protagonistas del plano como ella.

simetría curiosa por cierto entre esta escena y los dos planos-secuencia de *Tiempo de busca*: cada uno tiene lugar a un lado de la plaza de Pombo, *José Luis* en el norte, esta en el sur. Más tarde, *Fin de un invierno* ocupará uno de sus planos (Luis esperando a Jaime) en el oeste. Conversación con Paulino Viota, Santander, 30-XII-15.

¹²⁷ - Asín, Manuel, “Fin de un invierno”, op. cit., p. 69.



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115

En la persecución se percibe bien el ánimo de incluir elementos de la ciudad. En un plano una mesa petitoria aparece al fondo, rodeada de gente (y de nuevo la composición en fuga permite la presencia constante de transeúntes curiosos) [Fig. 114]. El siguiente muestra a José Luis perdiéndose entre la gente, mientras cruza el paso de cebra frente al ayuntamiento y la entonces llamada Plaza del Generalísimo. Varias personas miran de nuevo a cámara, en esta ocasión casi acercándose a ella, interpeándola [Fig. 115]. Siempre bien identificable por su atuendo, Viota mezcla al actor con el gentío y se mezcla él mismo para filmarle desde otra posición alejada que permita que la vida urbana se manifieste en la distancia entre ambos, tanto por la presencia de los objetos (las motocicletas en primer término, por ejemplo) como de las casas y siempre, sobre todo, la gente.



Fig. 116 Fig. 117



Fig. 118 Fig. 119

En el siguiente plano la cámara, de repente, está hundida entre una marabunta de gente, una especie de cola de espera un tanto caótica donde no distinguimos a ninguno de los dos personajes que nos interesan, como si Viota hubiera decidido olvidarse de sus personajes para dedicarse a la ciudad que tanto gustó de observar en *Las ferias*. Es algo que llegará a suceder brevemente en *Fin de un invierno*, pero aquí la cámara se desplaza a la derecha y en ese movimiento, donde más miradas a cámara aparecen, irrumpo Tina, descubriendo que no habíamos salido de delante del paso de cebra [Figs. 116-119]. La cámara ha decidido dar un protagonismo a algo que no lo tiene, un acontecimiento cualquiera, una cola de la lotería o del pan, despistándonos de la actividad principal por un segundo. Una inequívoca voluntad de incluir la vida de la ciudad se afirma en cada plano; la persecución de Tina, o su llanto, son enmarcados en un espacio que no se deja reducir a esa cualidad de mero marco sino que trata de afirmar su vida propia en la mayor medida posible. Siendo que esta ciudad es de lo que sabemos quiere librarse la joven, estas imágenes vivas, donde se funde en uno solo el documentalista de *Las ferias* y el narrador de *José Luis*, aportan un retrato de la vida de la ciudad al tiempo que la afirman como laberinto que encierra a sus protagonistas, presencia asfixiante, perenne, ineludible, tan llena de vida como de amenaza a la protagonista.

En otro plano, asistimos a una simple estampa de una de las más céntricas calles santanderinas (su algarabía ya había sido atendida por una secuencia mañanera de *José Luis*), con carrito de bebé y todo en primer término y una mujer que saluda al fondo despistándonos de la presencia a su derecha de Tina, imperceptible por el gentío y su abrigo oscuro, y que solo un zoom de acercamiento nos descubre [Figs.

120-121]. En otro, Tina llega a la calle donde acaba de meterse el hombre y, al aparecer, dos mujeres de negro la miran, nos miran, sumándose a otra que pasa por allí [Fig. 122]. Antes de esto, un hombre se giraba mirándonos, interponiéndose así entre nosotros (aquí Tina no aparecía) y el hombre perseguido [Fig. 123].



Fig. 120 Fig. 121



Fig. 122 Fig. 123

Todo viene a indicar que la ciudad sabe, que no es ciega o indiferente. Tampoco es aquí intrascendente el omnipresente frío que obliga a la constante presencia de abrigos y paraguas o a que los actores se cierren algún botón mientras hablan. Simplemente, desde el primer plano al último, la ciudad no puede ser más inhóspita. Está allí, con los personajes, con Tina, pero no como presencia amigable, como abrigo u hogar¹²⁸.

¹²⁸ - Ha de añadirse a esto un detalle curioso: que el recorrido solitario por la ciudad carece de sentido geográfico. La bajada tras la salida de casa de Tina en efecto está enfrente del portal (situado en la calle Acebedos, es decir que para el portal se utilizó un emplazamiento y para el interior otro, y esto sin duda para aprovechar las posibilidades visuales que cada uno ofrecía por su ubicación), pero el descenso siguiente, con los niños vestidos de ángeles, se encuentra bastante lejos de allí y además se da en la dirección contraria a la que lleva en el plano anterior. Los siguientes tampoco reproducen un recorrido coherente. Es algo que cualquiera en Santander podía advertir. La persecución es al contrario rigurosamente exacta, partiendo de la calle Vargas hasta la zona del Ensanche que favorece bien los zigzagueos finales, ya anteriormente previstos en las pesadillas de "Violento despertar". Cuando Tina está hundida, pues, Viota destruye el

El modo amenazante en que la percibe la protagonista quedará definitivamente afirmado en la escena en que Mari Carmen la comunica su marcha. Situada como dijimos de espaldas a la ciudad vista al fondo, en su desplazamiento Tina acaba de cara a ella. Un curioso plano la reúne con una televisión y la ciudad, dividiendo el encuadre en tres franjas verticales [Fig. 124]. Aunque ninguna presencia tiene la televisión en *Tiempo de busca*, es inevitable no recordar la central que ostentaba en la sobremesa de *José Luis*. El universo que se presenta ante Tina es bien pequeño, una triste ciudad de provincias y la televisión de la según ella misma alegre España de los sesenta. En cualquier caso, en primer lugar debe considerarse que la ciudad domina el plano ocupando dos de las tres franjas, pues varias casas se reflejan en la pantalla del televisor, reafirmando así la identidad, y en segundo, que de todos modos el encuadre acabará dejando enseguida de lado el aparato y uniendo en el plano a Tina y la ciudad, ella ante su dominio, al que le aboca la definitiva soledad en que le deja la marcha de su única amiga [Fig. 125].



Fig. 124 Fig. 125

Esa ciudad tiene la grisura del destino a que todo trata de abocar a la joven. Del pathos en que termina *Tiempo de busca*, primera de las obras sobre este personaje que habrá de marcar casi toda la filmografía de Viota¹²⁹.

orden real de la ciudad. Cuando concentre su atención en José Luis y le persiga, ésta se ordenará en su recorrido.

¹²⁹ - Aunque algunos autores (como Adell, María, op. cit., p. 48), afirman que Tina ya aparece en *José Luis*, lo cierto es que el nombre del personaje interpretado por Guadalupe G. Güemes en esta película es el suyo propio, Guadalupe, tal como es presentada por otra chica a los demás amigos (bien es cierto que tampoco en *Cuerpo a cuerpo* su personaje se llama Tina y sin embargo hasta el propio Viota considera que es ella, pero como mostraremos en su momento, a Viota aquí le falla la memoria: la Tina de *Fin de un invierno* y la Mercedes de *Cuerpo a cuerpo* no solo no son la misma, sino que se oponen en un hecho radical). El personaje, a pesar de las diferencias de su vida respecto a las de la actriz que la encarna, está inevitablemente identificado con ella, al igual que el de José Luis con Javier Vega, a pesar de que en *Tiempo de busca* esté interpretado por Antonio Sánchez, actor participante en *José Luis*. ¿Es correcto pensar que el José Luis de esta película es el mismo que el de la previa? La evolución es coherente, y el engaño que hace a Tina lo es con ese aire de rebelde moderado, en el fondo algo cobarde y con madera de triunfador que le atribuye Vega en el escrito citado en el capítulo anterior. El José Luis de *Tiempo de busca* ya habría mandado a paseo a su grupo de amigos (en los primeros fotogramas del guateque es posible identificar a la Rosi de la película anterior) y se concentra en sus estudios, que le habrán de llevar al trabajo rutinario pero bien situado que ostenta en *Fin*

- La soledad

Si en *José Luis* hablábamos del miedo del personaje, no dejamos de encontrarlo aquí, pero la capacidad de pelea de Tina es mayor que en aquel, como vemos en el modo en que encara, aunque sea momentáneamente, a su madre. Difícilmente imaginamos a José Luis diciéndole a su padre que no diga tonterías, cosa que sí hace Tina, y bien pronto además. La joven no tiene tanto miedo como angustia ante una soledad cierta y un destino más que escrito, que se van afirmando inexorablemente conforme avanza la película.

Es en este punto que pueden resonar en *Tiempo de busca* algunas obras del cine español que le era contemporáneo. Por ejemplo, la Tina de esta película, como el protagonista de *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), también está marcada por una joven inglesa a la que nunca vemos (aunque en la película de Patino hay que matizar que era inglesa por nacer en Inglaterra, hija de padres españoles exiliados). La relación es de amistad y se conocieron en Santander, pero sabemos que su trato en el verano fue capital para ella y que el contacto entre las dos lleva a una propuesta formal de irse a vivir y trabajar a Inglaterra. Aunque la fantasía del joven inconsciente de su propio conservadurismo que protagonizaba el film de Patino era traer a la joven a su ciudad y la de Tina es irse, en ambos casos el encuentro con ese personaje que posibilita el conocimiento de un mundo nuevo hace más insoportable la vida en la irrespirable ciudad provinciana, apesadumbrada, taciturna, y a Tina la hace soñar en viajar a Inglaterra, capital del mundo en un año como 1966. *Tiempo de busca* ahonda en la misma fantasía de tantos jóvenes españoles que ansiaban escapar de un entorno adocenado y represivo, e igualmente muestra un fracaso en tal ambición, si bien en el caso de *Nueve cartas...* se trata de la victoria del conformismo (el rechazo del estudiante a su mundo es de hecho un capítulo muy breve en la película, que abarca apenas un par de cartas) y, aquí, de la represión, la mala suerte y la mala saña. Tina ni siquiera logra conseguir alguien ni remotamente parecido a la novia, convencional pero guapísima, del joven de Salamanca, ni su relación con su familia posee ambigüedad alguna que pudiera redimir de algún modo, por esquinado que sea, a

de un invierno. El y la chica nueva que apareció en el primero de los tres cortos (ya hemos visto que llamada de otro modo, pero permitámonos el juego por un momento), acaban teniendo cierto feeling, que se malbarata por su mal hacer pero, al final, acaban amigos casi íntimos, como se ve en *Fin de un invierno*, de forma pareja al crecimiento en autonomía de ambos, ya que a la Tina derrotada del final de *Tiempo de busca* la habremos de reencontrar en el cortometraje siguiente como una mujer decidida e independiente, tanto que está dispuesta a perder a su novio para irse a trabajar a otra ciudad y salir de Santander, como tanto quería. Ahora bien, las inconsecuencias biográficas existen: en *Fin de un invierno* podemos ver a José Luis caminando del brazo de otra chica, encarnada por la Mari Carmen de *Tiempo de busca* (Rosa María Martín, novia de Javier Vega en la vida real), y Tina dice que sus padres ya no pueden seguir encargándose de ella, cuando en la anterior película no sólo pueden, sino que no quieren que se vaya de ningún modo (señalaremos en su momento las incompatibilidades con la Tina de *Contactos*). De nuevo, no puede sino concluirse que las preocupaciones por crear una continuidad coherente de los personajes entre las distintas películas no fueron muy intensas, y que en realidad cada personaje obedece tan solo a un sentimiento, a un carácter este sí constante que puede verse progresar en cada película.

sus progenitores. Tina es más joven, está menos hecha pero, sobre todo, es mujer, y los modos de su represión son distintos. Lo que querrían sus padres para ella es que se quedara en casa hasta casarse, y si saliese lo hiciera con amistades escogidas. Cuando la madre lance su zafarrancho más enconado contra su hija lo que le cuestiona es su vida entera: sus ambiciones, sus costumbres y sus amistades. No queda nada. La escasa e insatisfactoria vida social que tiene ya es de por sí demasiado para sus padres; de haber sido joven en la década anterior, o en otra zona del país, la película acaso transcurriría íntegramente en interiores, como aquellos a que se veía condenada la protagonista de *La niña de luto* o en los que reinaba la de *La tía Tula*.

La ópera prima de Picazo, como sabemos por sus listas, había sido vista por Viota cuatro veces cuando realiza *Las ferias*. Es la única película española cuya visión repite tanto, y viendo sus planos-secuencia, y su poética de silencios pesados, plomizos tiempos muertos, cotidianidad gris y provinciana, no puede sorprender. Si en el cultivo del plano largo de *José Luis* era muy factible ver el impacto experimentado por la visión, ese mismo año, de *À bout de souffle* pero también la pasión por la obra de Preminger, la influencia de Godard no es de descartar en *Tiempo de busca*¹³⁰, pero la del film de Picazo es más visible aun a pesar de las muy distintas características de su puesta en escena.

Hablamos del placer del tiempo respecto a *José Luis*. No existe tal en *Tiempo de busca*. Nos demoramos varios segundos junto a Tina contemplando a José Luis fumar, a lo lejos, pero no hay placer alguno en ese tiempo expectante. Tampoco lo hay en la Tina que llora largamente, apoyada en una gris pared. Pero sobre todo, no lo encontramos en la secuencia final, la que nos devuelve al Viota parsimonioso de *José Luis*, el director amante de tomas largas mostrando acciones morosas, pero que aquí no muestran sino la más devastadora pesadumbre.

Tina vuelve a casa. Habíamos visto el portal solo una vez antes, cuando la joven salía llorando tras la segunda y definitiva pelea con su madre. En aquella salida, Viota aprovechaba la localización para lucir, sin excesos pero con intención, la verticalidad de la calle y su profundidad de campo [Fig. 126], pero la diferencia con el presente encuadre es elocuente [Fig. 127]: la lluvia domina el espacio, con el brillo del suelo y la oscuridad impuesta por las nubes, que convierten el día en noche. Trasladada la cámara a la misma acera del portal, la fachada del bloque ocupa ahora más de la mitad de la superficie de la imagen y si bien la bajada se percibe la profundidad de campo es más limitada.

Tina entra en la casa, de la que nunca se ve la puerta [Fig. 128]. En *Tiempo de busca* Tina dobla muchas esquinas pero apenas atraviesa puertas, que habrán de ser bien importantes en *Contactos*. Sin embargo ya hemos podido apreciar la importancia de las ventanas. La cuestión no es baladí: por ellas el exterior se vierte en el interior, la opresividad de la ciudad que vive en casa a través de la familia. Y así Tina entra, paraguas en mano, doblando la esquina del pasillo y en su recorrido hacia la derecha, observado por la cámara, pasa por delante de la cocina, momento en que mira hacia el interior, dominado por su madre que, silenciosa, seca la vajilla, mirando a su vez a su hija [Fig. 129]. Ninguna dice nada. Ni el más mínimo saludo.

¹³⁰ - La irrupción del desfile de Eisenhower en la película de Godard, del documental en la ficción como diría años después Viota, bien puede estar bajo los métodos ya referidos de éste para introducir la ciudad en varias de las escenas.

Esa mujer es lo único que queda en la vida de Tina. Esa mujer que quiere para ella su misma vida, la de ama de casa¹³¹. Ambas confrontan brevemente sus miradas, pero la de Tina es invisible para nosotros: el encuadre en realidad afirma la de la madre, retardadora en su acción, su mirada y su silencio, y niega la energía de la de la hija, cuyo silencio muestra por un lado la nula intención de llevarse bien con quien le oprime (de nuevo, opuestamente a lo que sucede en *Nueve cartas a Berta*, pero también en *José Luis*), pero por otro la ausencia de vías para enfrentar ese poder.



Fig. 126 Fig. 127



Fig. 128 Fig. 129

Entonces, como refrendando esto, Tina prosigue su camino y la cámara no la acompaña. Delante de la madre estaba desde el principio, aunque al comienzo no

¹³¹ - Ama de casa por cierto, de un marido que no está. Frente a la estrategia de *José Luis*, la importancia del poder masculino está dada aquí por su ausencia. Por las conversaciones de Tina tanto con su amiga como con su madre, sabemos que el conservadurismo del padre es mucho mayor que el de la madre. En su última pelea, esta insiste en la importancia de no molestar a su marido, no “darle disgustos”, “con la de trabajo que tiene”. Así, si bien la función represiva es ostentada por la madre, ésta tiene a su vez un papel subsidiario del marido, tanto mayor cuanto su ausencia le convierte en una autoridad inapelable. Esta preeminencia del mundo masculino, que fácilmente puede pasar desapercibida, se confirma con el padre de Mari Carmen, cuyas obligaciones profesionales motivan el traslado de su familia, que no es el primero como señala la chica. Aunque aquí tampoco está de menos señalar que al padre, siempre según su hija, tampoco le agrada irse y su trabajo es el responsable de los traslados, primera presencia en el cine (de ficción) de Viota de la determinación de las vidas de sus personajes por su condición laboral.

lo supiéramos, y ante ella queda. Y por primera vez en la película (es bien distinto al cigarro de José Luis), sin expectación, suspense, pintoresquismo o pertinencia narrativa alguna, la imagen se queda fija observando a la madre terminar de secar, bien parsimoniosamente, una ensaladera. Cuando termina, tras un tiempo que parece interminable, toma otra y recommienza la operación. Desde que Tina se fue, han pasado unos once segundos. El trabajo cotidiano, el tedio, el tiempo, la repetición. Los materiales del futuro que se prepara a la protagonista... y al cine de Viota.

Aunque la mayor parte de los planos de esta secuencia no son tan largos, lo parecen porque no están dedicados a nada en absoluto, y porque además la película ya ha concluido: ya sabemos que Tina no se irá, que Mari Carmen se ha ido y que José Luis ya no es una posibilidad. El adiós a este se cerró con un plano general que hubiera sido muy buen plano final, una bonita y triste estampa de la ciudad bajo la lluvia y sus solitarios personajes, para siempre separados. Poética de la soledad de provincias.

Pero Viota no es cineasta de melodramas. La última secuencia se centra así en la materia que era también la central de buena parte de *La tía Tula*: el tiempo de la cotidianidad reprimida y represiva, registrada en planos atentos a la duración de actos intrascendentes. Esa duración que aplasta y anula. El tiempo de la secuencia final de *Tiempo de busca* es un tiempo robado a los espectadores, que ya conocen la historia entera de la protagonista, a los que ya ninguna información más se les puede dar. Pero una película no es información sino una experiencia, un modo de habitar el tiempo. Y en esta secuencia se abre camino el Viota que trabajará un modo tortuoso de hacerlo, casi sádico, el que a través del modo de trabajar temporalmente la puesta en escena hará sensible el padecer vital de sus sufridos personajes¹³².

Tina entra en su cuarto. Cuelga el paraguas, se quita el abrigo y las botas, se pone las zapatillas, se quita el jersey. Cuarenta y cuatro segundos. En silencio, por lo demás, porque la música que acompañaba la secuencia inicial emparejada con esta no comparece aquí. Viota se detiene en mostrar algo intrascendente y además no se molesta en hacerlo interesante, o al menos vivaz. Tina no luce el encanto de la chica recién levantada del inicio, que estiraba los pies para ponerse las zapatillas en un plano breve, acción aquí una más de las integradas en la toma y realizada de forma meramente funcional, casi funcionarial.

Después cuelga el abrigo en el armario. Aquí sí aparece una excepción: saca un vestido y se mira con él durante un segundo en el espejo [Fig. 130]. Es el mismo

¹³² - Señala Prieto Souto que *Tiempo de busca* dialoga con el melodrama por la importancia del tiempo (ya presente en el título, como nos recuerda) como motivo de desazón, pero este motivo no aparece propiamente hasta esta escena, la final. Podría considerarse que también lo hace durante la espera de la llamada, pero es distinto el tiempo de una espera que el de esta secuencia final, que es más bien uno que comienza cuando toda esperanza cesa. La desazón previa en realidad no tiene que ver con el tiempo, antes bien es ahora, cuando toda posibilidad de huida se ha cerrado, cuando ningún futuro parece deseable, que el tiempo aparece como motivo. Por lo demás, no olvidemos que en el término "melodrama" es clave un "melos" que en esta película está lejos de comparecer. Prieto Souto, Xosé, "La primera película de Tina: juventud, género y super 8 en una ciudad llamada Santander", en García López, Rubén (coord.), op. cit., pp. 58-59.

que llevaba en la escena del guateque [Fig. 131]. Un recuerdo, o un mero momento de intrascendente distracción, o la certeza de que no abandonará al grupo de amigos porque al fin y al cabo bailar es mejor que nada: no hay plano cercano que nos indique el sentir de Tina ante esta acción. Viota solo levanta sumario, como un notario. O un forense. Veintiún segundos. Después, la joven se recoge el pelo. Veinte segundos.



Fig. 130 Fig. 131

Tina se levanta y empieza a mover objetos sobre la cómoda. No hace nada en realidad. Son solo once segundos, pero exasperantes, y además los segundos de cada plano se van sumando a los precedentes. Parece que ordena, pero se limita a tocar objetos, mover alguno un par de milímetros. Es tiempo que no puede estar más vacío. No hay gritos, llantos, expresiones exasperadas. Tina luce tranquila, pero el sumario de planos y acciones, el tiempo empleado en ellos, el silencio, la inutilidad, la suspensión de toda dirección o intenciones en la protagonista, crean un malestar creciente.

El siguiente plano introduce un contrapunto, una inseguridad del joven Viota que teme que el espectador no sepa “leer” la escena: Tina enciende la radio, donde suenan villancicos en un programa que un locutor (con voz del propio director) titula “La música navideña en España”. Tina, obviamente, apaga el aparato. En el siguiente plano toma el cuaderno y empieza a dibujar rayas.

Nada “dice” la desesperación, porque no se trata de decir sino de hacer, y posiblemente también porque Tina se encuentra en un momento sereno, o en shock: todo está claro para ella, sabe que algo tendrá que hacer pero no va a arreglarlo hoy, aunque el día acabe de comenzar (el locutor da los buenos días y dice la hora: 9:45). En una clase sobre *La Strada* (Federico Fellini, 1954) a que pude asistir, Viota alababa cómo Fellini había pospuesto la crisis de Zampanó después de descubrir la muerte de Gelsomina. El forzudo no se rompe inmediatamente, sino que tiene que pasar todo el día, una borrachera y pelea incluso, para ello. Igualmente aquí Viota retiene la quiebra de la protagonista... o su respuesta reforzada. Quién sabe. La dejamos, como el cuaderno evidencia, en un momento de confusión, de derrota. Pero cabe recordar, como hace Prieto Souto, que las actitudes de Tina tienen “poco que ver con los diversos estereotipos cinematográficos femeninos que señalaba de forma muy crítica la feminista española Lidia Falcón a finales de los años sesenta, sobre todo en relación con el cine comercial norteamericano. Tina no pertenece a un mundo lujoso, ni tampoco se muestra sumisa a su novio de la infancia, ni es una divorciada que termina reconociendo su error, ni es tampoco una mujer dominante, ni es redimida por

ningún hombre, por señalar algunos de ellos¹³³. La protagonista de *Tiempo de busca* es un sujeto deseante, la que posee la mirada, la que hegemoniza el foco narrativo¹³⁴. Aunque Falcón toma como referencia el cine americano, la diferencia no solo se debe a eso, sino a que *Tiempo de busca*, como harán todas las películas de Viota, considera una clase social más baja que las que solía tratar el cine de Hollywood, retratando una clase media más o menos acomodada y focalizando su atención en los hijos, esos que suelen ser mera decoración en el cine comercial y a quienes el recambio generacional de los años sesenta será más sensible que sus predecesores.

Viota nunca se moverá en las altas esferas sociales, así como tampoco en las capas más bajas, cultivando el retrato de los miserables propio de películas como *Los golfos*, *Los chicos*, *Los farsantes* (Mario Camus, 1963) y tantas otras. La clase y grupo social escogidos le alejan del melodrama así como del miserabilismo. Basta considerar cómo Viota no filmará un acto violento hasta 1977. Los conflictos en su cine son sordos, su violencia no es física sino soterrada, o como mucho en fueracampo. La inflamación sentimental del melodrama no aparece, la crispación desesperada del miserabilismo tampoco. Clase media, conflictos medios. Pero la capacidad para hacer sentir la gravedad de estos problemas que a pocos importaban, de valorar el sentimiento de desprotección y abandono de una joven de clase media que no puede siquiera obtener el permiso familiar para viajar al extranjero, y hacerlo sin asomo de crítica o ironía (como la que pudiéramos advertir en *El extraño viaje* [Fernando Fernán Gómez, 1964] hacia las ansias matrimoniales de la tendera), es no solo encomiable sino poco habitual en el cine español de su tiempo. Que el cineasta fuese tan joven como sus protagonistas no puede ser ajeno a ello. El ánimo político de Viota aún está por hacerse, pero su atención desde el primer momento es hacia los conflictos, una narrativa hecha de encontronazos que se van agravando a cada película, de desencuentros y problemas personales que en su aparente mínima gravedad transparentan una situación social insoportable.

- El orden del laberinto

Si la decisión de ser cineasta procede del descubrimiento de John Ford, aun hoy en día asistir a una clase o curso de Viota sobre el cineasta americano es hacerlo a una forma de concebir la obra fílmica como un trenzado de relaciones, rimas y resonancias, aunadas en un equilibrio que no por geométrico ha de parecer menos vivo, antes bien ese es el reto: vida y geometría. Si *Duración* y *Contactos* son excepciones en la obra de Viota es por ese poner la geometría en el primer plano de la ecuación, aunque frente a lo que pueda pensarse la vida ocupe su lugar en ambas, como habrá oportunidad de ver.

La secuencia que acabamos de describir existe en relación a otra, y no es la única que funciona así. En *Tiempo de busca* casi todo va por parejas: dos veces la escena a solas en la habitación, dos planos-secuencia en la calle con Mari Carmen, dos discusiones con la madre, dos encuentros casuales con José Luis, dos recorridos por la calle. El eco entre las secuencias de apertura y de cierre es que, como

¹³³ - Falcón, Lidia, *Mujer y sociedad*, Vindicación Feminista, Madrid, 1996, pp. 408-411.

¹³⁴ - Prieto Souto, op. cit., p. 59.

sucedía con las equivalentes de *Las ferias* y *José Luis*, son simétricas. La de cierre invierte la de apertura, aun a pesar de que ambas transcurren por la mañana (y eso no puede ser más relevante sobre lo deprimente del final). En la primera secuencia, Tina se prepara para afrontar el día, se viste, aseá, etc. Es un inicio que remeda el de *José Luis* afirmando desde el principio su diferencia respecto a aquel, pues aquí un contenido similar es puesto en escena de manera opuesta, utilizando el montaje para parcelar las acciones: en un plano ella cierra la ventana y se sienta, en otro se pone las zapatillas, en otro se peina, en otro se levanta y va al teléfono y en otro habla. Los planos tras los créditos, previos a la salida serán cuatro. Todo esto en *José Luis* se realizaba en uno (aunque dividido en tres por razones ya explicadas).

Ahora bien, ya hemos visto que la secuencia final, estando también dividida en varios planos, presenta una parsimonia que la aleja de la inicial. Varias de las acciones de aquella están aquí unificadas en un plano, así por ejemplo el quitarse el abrigo y las botas y ponerse las zapatillas se hace todo en una sola toma, mientras que había tres dedicadas a ello en el inicio (no la veíamos ponerse el abrigo, pero sí el momento inmediatamente posterior a hacerlo).

Como ya advertimos a cuenta de *José Luis*, en las repeticiones interesan las diferencias. En el primer diálogo entre Tina y Mari Carmen se trata sobre todo de la insatisfacción de la primera, mientras que en la segunda se trata de su alegría, por el encuentro con el chico. Los dos encuentros con este son, ya lo hemos visto, también distintos: puesta en escena aparte, el primero abre un camino y el otro lo cierra.

Pero también interesan las similitudes, de gran relevancia. Las dos discusiones con la madre no presentan diferencias relevantes. Las dos se dan durante trabajos en casa, en plano/contraplano y con acritud creciente, que llega a ser insoportable en el segundo caso. Lo imperturbable de esta relación o, mejor dicho, de este poder familiar dictatorial, está bien expresado por esta identidad entre las dos secuencias. Identidad que también hemos podido observar entre los dos recorridos por la ciudad, ambos expresivos de la importancia de la misma en el sufrimiento de Tina, aunque ciertamente en el segundo el objeto de la escena sea la persecución a José Luis.

Esta secuencia supone una tercera aparición de éste, en medio de las otras dos, y no es la única vez que esto sucede: casi todas estas parejas ven alguno de sus elementos reaparecer en otro momento. Así, la madre retorna en la secuencia final, aunque no hay diálogo alguno con ella, y aun en la segunda parte, cogiendo el teléfono. Tina sola en casa ocupa otra secuencia en la misma parte de la película, pero ahora se trata de esperar la llamada de José Luis, luego el motivo es distinto. Y Tina camina brevemente por la ciudad entre el adiós al hombre y la llegada a casa, pero el recorrido apenas ocupa dos planos.

Esta negativa a someterse a la geometría narrativa por la cual las secuencias se responden (por ejemplo, las de la madre tienen una relación de amplificación, las de José Luis y la casa de oposición), haciendo que de algún modo reaparezcan, sirve para camuflar la construcción, colaborando a naturalizarla, a unirla más a la naturalidad casual que se trata de buscar, y que podemos observar en hechos como que los dos encuentros con José Luis sucedan por casualidad, algo que inevitablemente hace pensar en el cine de Eric Rohmer, un cineasta también muy atento a las relaciones de sus personajes con el espacio que habitan e interesado por disimular en la realidad sus construcciones narrativas.

Y sin embargo la estructura está ahí, no tan patente como en *José Luis* dado que la unidad temporal es difusa, pero marcada por los interlocutores de Tina: la primera parte de la película partiría desde el comienzo hasta la pantalla en negro que sucede a la primera salida solitaria a la calle (15'37'). Está centrada en la relación de Tina con su familia y también atiende a la que tiene con sus amigos, uno de los aspectos más desdibujados de la película ya que el guateque posee una jovialidad que en absoluto se corresponde con el hartazgo que manifiesta Tina. Incluso su trato con el ligón incorporado por el propio Paulino Viota, y que hemos de suponer es el muy creído Juan del que habla casi con rabia a Mari Carmen, es en la escena muy cordial y cercano¹³⁵.

Esta parte se cierra con la tristeza por la prohibición manifiesta de ir a Inglaterra. Con esta vía cerrada se inicia la segunda, dedicada en exclusiva a José Luis: arranca con su encuentro y finaliza con la persecución donde Tina descubre que se encuentra con otra mujer (24'). Esta parte supone por tanto el planteamiento de una segunda posibilidad de alegría para Tina, pero también es la que la acaba negando.

La tercera parte, que ya discurre hasta el final, cierra la última puerta, pues se centra en la marcha de Mari Carmen. Cada parte, como vemos, se centra en algo importante para Tina, que le será negado: Inglaterra, José Luis, Mari Carmen. Pero la importancia primordial de esta última se manifiesta en que es el único personaje presente con igual fuerza en cada parte. José Luis no aparece en la primera, y la madre reduce su presencia en la segunda y tercera a un solo plano, sin la importancia y extensión que tuvo en la primera. Mari Carmen, sin embargo, reparte sus cuatro apariciones en cuatro secuencias importantes y extensas, repartidas una en la primera, otra en la segunda y dos en la tercera, en coherencia con su centralidad en la misma¹³⁶.

Pero en *Tiempo de busca* también se afirma algo más, varias cosas nuevas en su autor. Para empezar, una temporalidad distinta: si las películas anteriores presentaban unidades temporales claramente discernibles, el tiempo transcurrido aquí es ambiguo. Ciertamente, se afirma que el mes es diciembre, pero cuántos días o semanas del mismo transcurren, es imposible de saber. Algunas secuencias son fácilmente ensamblables en bloques temporales reconocibles, pero el tiempo entre unas y otras es impreciso. El caso más claro es el de la marcha de Mari Carmen. Ella promete a su amiga que tardará en irse, pero en la secuencia siguiente se marcha

¹³⁵ - El papel no tenía que interpretarlo él sino otra persona, un joven fuerte y guapo, que encajaba bien con el tipo creído que describe Tina. En el rodaje del guateque, que tuvo lugar en el piso de Güemes, Viota encuentra al joven demasiado serio y dice que le den de beber algo para relajarse. Le dan una copa de ginebra. Al verle aún serio, le dan otra. Ya un poco animado, el propio actor pide otra, e incluso alguna más, de modo que se anima tanto que al final no es capaz de continuar con la escena. Esto fue relatado por el hombre en una presentación de los dvds editados por Intermedio, cuarenta y ocho años después. Al decir que no recordaba quién le había sustituido, Viota respondió: "Yo sí lo recuerdo: ¡yo!".

¹³⁶ - Otro hecho, amargo este, que da fe de la importancia clave de este personaje, es la inversión que en él se da de la situación de Tina: ésta no puede irse de la ciudad porque su familia se lo impide, mientras que es la familia de Mari Carmen la causa de que tenga que irse, en contra de sus deseos en este caso. Mari Carmen realiza el deseo de Tina, pero es una imposición como la que padece su amiga. La obligación es el único elemento común, algo bastante elocuente.

sin que las fiestas hayan pasado todavía. Esta precisión en la temporalidad específica de ciertas unidades, aliada a la imprecisión de la temporalidad total de la obra, de la distancia temporal entre dichas unidades, es la primera vez que comparece en la obra de Viota y será clave en dos películas más, ambas centrales: *Contactos* y *Cuerpo a cuerpo*. Lo trataremos en su momento.

El otro elemento, que ya apenas le abandonará, es el protagonismo femenino. Así como en *José Luis* Viota utilizó la experiencia de su primo para crear su primera ficción, aquí lo hará, marchado Vega de nuevo a Inglaterra, con Guadalupe G. Güemes, joven actriz aficionada espectadora en el estreno de *Las ferias* y participante en *José Luis* junto a su hermana. La fortaleza de la joven Guadalupe, nacida en Casar de Periedo en 1941, se manifiesta en el motivo de su entrada en el grupo de teatro del Ateneo: trabajando este entonces en el montaje de *La cabeza del bautista*, de Valle Inclán, se encuentra con que ninguna mujer está dispuesta a interpretar a la Pepona, personaje de una prostituta con escenas muy comprometidas. Se hace una prueba entonces a Guadalupe, asistente habitual a los montajes del Ateneo, “y no solo daba para el personaje, sino que no le importaba hacerlo”¹³⁷. Este será su debut como actriz, indicativo ya de la fortaleza (relativa y matizable, pero cierta) que caracterizará a sus personajes con Viota. Las mujeres habrán de ser personajes poderosos en las películas de éste, pero resulta curioso que el ciclo se abra con el más vulnerable de ellos, el más indefenso ante las inclemencias del contexto, al que incluso la Tina de *Contactos* será capaz en ocasiones de poner buena cara.

De nuevo, Viota se sumerge en una experiencia ajena, que en este caso le permite ahondar en los problemas específicos que una mujer joven padece en la conservadora España franquista. Así, el tema central, o el desencadenante de *Tiempo de busca*, es el sometimiento brutal que las mujeres padecen en su contexto familiar, el menoscabo constante de su libertad a manos de una sociedad que entiende que su única función es casarse y procrear. Es un problema que José Luis no podía tener, de hecho su creador, Javier Vega, viajó dos años a Manchester, enviado por su propio padre, con la intención de que aprendiera inglés, tal como desea Tina en *Tiempo de busca*. Se percibe aquí con claridad a Viota como un cineasta que no solo está atento a los espacios y tiempos de sus relatos, sino que trata de construir estos en torno a problemáticas específicas de aquellos, un proceder que no abandonará nunca y para el que gustará de recurrir más a las vivencias de sus colaboradores que a las suyas propias. Pero sobre todo, se advierte a Viota como una rara avis en un cine español que tradicionalmente, y sobre todo en los sesenta, estaba claramente mucho más preocupado por los problemas masculinos que los femeninos. Si se atiende a las películas españolas de aquella década, se observará que el protagonismo masculino es predominante, lo que no quiere decir que los problemas femeninos no sean considerados, pero sí acostumbran a no serlo tanto. El cine de Paulino Viota, partiendo de esta película, supondrá una extraña atención y comprensión no tanto hacia el universo femenino (que también, sobre todo en esta película y la siguiente), como hacia los problemas derivados en una sociedad del hecho de ser mujer. Como señala María Adell:

si trazáramos una línea entre la Tina adolescente de *Tiempo de busca*, la joven de *Fin de un invierno* y la mujer independiente de *Contactos* podríamos

¹³⁷ - Conversación con Leandro Mateo, Santander, 14-I-15.

definir con detalle los problemas, prejuicios y represión a los que se enfrentaban las mujeres jóvenes en la España franquista pero, también, algunos de los logros conseguidos. Con estas películas Viota elabora un retrato inusual de la mujer española moderna como alguien con capacidad de expresar sus deseos y argumentar los motivos para abandonar una relación sentimental por una carrera profesional (*Fin de un invierno*) o de vivir de forma independiente y elegir a sus compañeros sexuales (*Contactos*)¹³⁸.

Curiosamente, *Tiempo de busca* no solo supuso para Viota la culminación de su trabajo en Super 8, según él mismo manifestó en la encuesta de Nuestro Cine¹³⁹, sino que para su protagonista significará un cambio vital fundamental: Carlos Fernández Cuenca verá la película en la CITE, y sugerirá a Güemes que se presente a las pruebas de la EOC, algo que hará con éxito, incorporándose a la misma en 1967 en la especialidad de Interpretación.

Las razones detrás de la alta consideración de Viota hacia su tercera película son evidentes: supone la culminación de un aprendizaje, el logro de un dominio técnico alcanzado de forma autodidacta. Viota edita su material como si trabajase en 35mm, y tan solo el sonido sigue suponiendo un problema, si bien en este caso el haber optado desde el principio por el doblaje posibilita que el diálogo se entienda al completo, aunque la sincronía sí falla considerablemente en varios momentos, llegando en ocasiones a haber silencios mientras los personajes hablan¹⁴⁰. Pero en suma, esta película significa el logro de una obra convencional en un formato no convencional, lo que para Viota bien puede suponer la satisfacción de haber logrado “domar” un material rebelde, amén de haber obtenido un conocimiento sobre la dirección de actores, la escritura de guiones, el rodaje y el montaje, y un sentido de la planificación que entiende el manejo tanto del montaje analítico como de los planos-secuencia. Los aplausos recibidos en un estreno realizado con toda la pompa que la oficialidad de la ciudad ofrece, bien puede poner el resto. El paso siguiente, por tanto, no puede ser otro que “ascender” de formato, esto es: realizar la próxima película en el formato semi-profesional de 16mm.

¹³⁸ - Adell, María, op. cit., p. 48.

¹³⁹ - “Testimonio del cine independiente español”, op. cit., p. 78. Aquí, Viota manifiesta que *Tiempo de busca* es su mejor película en este formato.

¹⁴⁰ - El doblaje tuvo lugar probablemente en la casa de Güemes, “colocando el proyector en otra habitación que tenía una puerta de cristal o algo así, para evitar... claro, debía ser una chapuza horrorosa, porque el cable tenía que ir unido al proyector, no había otra solución, pero bueno, mejor o peor, para intentar evitar, o disminuir, el sonido del proyector”. Conversación con Paulino Viota, Santander, 23-II-11. Aún así, puede escucharse dicho sonido en los diálogos en interiores, de modo que, como dice Viota, más que eliminar la solución permitía disminuir ese sonido que, por cierto, puede escucharse en algunos diálogos de *José Luis* (por ejemplo, la conversación con Leandro), prueba de que, pese a que Viota no recuerda hacerlo, sí fue doblada en algunas secuencias.

4. RETRATOS

Síntesis de todas las películas previas, *Fin de un invierno* será distinta a ellas y el punto final del período santanderino de Paulino Viota. Como en aquellas, se mezclará documental y ficción, el argumento se centrará en un problema personal de gente joven vinculado a la vida en provincia, y que en cierto modo continúa y desarrolla el planteado en *Tiempo de busca*, también de protagonismo femenino. Como en *José Luis*, habrá tomas largas pero, como en *Tiempo de busca*, también planos/contraplanos, sin que su interrelación sea exactamente como la de esta última. Como en ambas, habrá cámara en mano. Pero todo será diferente.

Para empezar, el planteamiento narrativo es muy distinto. Así como cada paso en *José Luis* nos presentaba a nuevos personajes y/o circunstancias y conflictos, y en *Tiempo de busca* el desarrollo de la relación de la protagonista con tres personajes diferentes y sus reacciones a estas llenaban los treinta y siete minutos de metraje, así en *Fin de un invierno* la narración está prácticamente suspendida, hasta el punto de que parece mentira, una vez contada la historia, que haya necesitado veintiocho minutos para desarrollarse.

El conflicto es planteado casi inmediatamente, en el minuto tres. Luis intenta, a partir del nueve, conseguir un trabajo a Tina, algo que fracasa dos minutos más tarde: el intento se limita a una llamada y un encuentro. En los minutos doce y trece se confirma que Tina se va. Entre los veinte y veinticuatro tiene lugar la despedida de ambos.

¿Qué sucede en medio? Las visitas de Tina al mercado o a su amigo José Luis, así como la preparación para la despedida. Como se ve, nada de esto tiene relación con el problema, o mejor dicho con su desarrollo o resolución. En la primera visita a José Luis, que no dura ni un minuto, se trata de conseguir una habitación en Barcelona, adonde al parecer él también va; en la segunda, mucho más larga, de despedirse¹⁴¹. Nada de esto sirve como desarrollo de la historia sino como conocimiento de los personajes, el eje de *Fin de un invierno*: el problema central es la situación en que se encuentran, el ángulo, por así decir, desde el cual nos será dado contemplarlos. *Fin de un invierno* no tiene desarrollo sino situación, siendo lo desarrollado no esta sino la atención a los seres que la padecen (ni siquiera la evolución de estos mismos, realmente mínima). De hecho el desarrollo se encuentra en el final de su recorrido cuando comienza la película, de modo que lo que esta contaría sería la conclusión de la historia, sus momentos finales. Por el primer diálogo sabemos que la situación se planteó hace tiempo, tanto que los novios dejaron pasar seis meses hasta tomar una decisión final. El único elemento propiamente de desarrollo que encontraríamos sería el último intento de Luis de encontrar un trabajo para su novia, y apenas ocupa tres minutos de un total de veintiocho. En *Fin de un invierno* no hay, por tanto, desarrollo argumental porque lo que muestra es ya la conclusión de uno, cuya representación cinematográfica completa hubiera debido abarcar como mínimo seis meses.

¹⁴¹ - Manuel Asín afirmará que “Tina va a verle para convencerle de que vaya con ella a Barcelona” (Asín, Manuel, op. cit., p. 76), pero lo que ella dice es que va a despedirse. Desde luego manifiesta su tristeza porque él no vaya también, pero aparte de decirle que puede intentar encontrarle un trabajo allí (cosa que no dice hasta casi el final de su encuentro) ningún intento hace por convencerle de que vaya. Antes bien, pareciera en cierto momento que es él quien intenta convencerla a ella de que se quede.

Esta suspensión de lo narrativo para priorizar la observación de los personajes puede recordar a *José Luis*, sobre la que Pierre Léon dirá que “la planificación (y la iluminación, evidentemente) construye (...) precisamente como una galería de retratos”¹⁴², una película donde ni siquiera había argumento, tan solo un desajuste del protagonista con su entorno a lo largo de una única jornada. Por supuesto el retrato es también la dimensión en que se desenvuelve *Las ferias* y en consecuencia la preocupación central de Viota desde su primera película. En *Tiempo de busca*, pese a la prioridad de lo narrativo, toda la película está volcada a la observación de su personaje. Todo esto haría que *Fin de un invierno* no fuera una novedad, y sin embargo lo es: no es un documental como *Las ferias*, no tiene la progresión argumental de *Tiempo de busca* que hegemoniza el desarrollo del personaje y, frente a *José Luis*, la más próxima, presenta su intención retratística más en primer término porque aquella reunía una gran cantidad de personajes y una variedad de situaciones que la dotaba de una gran intensidad narrativa y riqueza figurativa, siendo la concentración de esta en la observación de unos pocos personajes evidente desde el comienzo, al reducirse las situaciones casi al mínimo.

Así, si *José Luis* más bien manifiesta su aprecio por una forma, el plano largo, que podemos encontrar tanto en cineastas de Hollywood como en lo más avanzado del cine europeo (y Viota en sus esquemas alaba su uso en Fleischer o Preminger, pero también en Godard), *Fin de un invierno* aparenta un compromiso mayor con el cine moderno, entendido en este caso como la suspensión de lo narrativo a favor de la observación de un mundo determinado, y muy principalmente de los personajes que lo habitan. Por ejemplo, en sus esquemas sobre *Al final de la escapada* Viota observaba que “en Godard como en cualquier clase de cine total lo que importan son los personajes”, lo cual en este caso específico se manifestaba en que había “escenas sin progresión dramática donde solo se ve al personaje vivir”, por lo que “toda la película es entonces un amantísimo contemplar los dos personajes y su mundo”¹⁴³. La suspensión de lo narrativo, como vemos, no implica (todavía) el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo que postularía en los años ochenta Gilles Deleuze sino, en consonancia con la formación católico-humanista recibida, una preeminencia de la atención privilegiada, “amantísima”, a los seres humanos presentes en la película.

La suspensión de lo narrativo se manifiesta en la citada reducción de situaciones, que para Tina se reducen a tres (ir al mercado y encontrarse con su novio y con su amigo) y para Luis en otras tantas (comprarse una chaqueta, intentar conseguir trabajo a Tina y encontrarse con ella). A esto habría que sumar breves apuntes, como pequeñas notas perdidas en una composición para música de cámara: Tina camino del mercado, o mirando unas obras desde su ventana; José Luis trabajando y caminando con su novia. No hay más.

¹⁴² - Léon, Pierre, “Yo fui cineasta”, *Jeu de Paume*. Le magazine, 27-III-14, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/03/paulino-viota-y-pierre-leon/>.

¹⁴³ - Por supuesto, esta modernidad no se encuentra solo en el cine europeo. En sus apuntes sobre *Fort Apache*, Viota alababa “la escena del baile, maravilla de cine moderno, donde contemplamos unos hechos plenos carentes de progresión dramática, sólo personajes viviendo”. Al entender lo moderno como la suspensión (o, cuando menos, sensible ralentización) de la progresión dramática a favor de la simple observación de los personajes, pueden encontrarse ejemplos en monumentos del cine clásico como el citado.

Esta reducción de elementos hace casi irrelevante el establecimiento de una estructura, pero como siempre, no carece de interés pensar en ella. Teniendo en cuenta los acontecimientos señalados, podemos identificar tres partes:

- la primera, los primeros ocho minutos y medio, presenta el conflicto entre la pareja y de hecho formalmente está planteada mediante oposiciones entre ellos: comienza con el montaje paralelo de las compras de ambos, que manifiesta sus diferencias, sigue con una breve reunión de los dos en el plano, bailando y caminando por la bahía, que nos informa de que son novios (pero insistamos en que la secuencia inicial no nos los ha presentado así, Viota ha querido que nuestro conocimiento primero de ellos sea en tanto seres separados y distintos) y los vuelve a separar mediante plano/contraplano (sin plano de situación: el lugar de la conversación no se explicitará hasta que salgan de él) en el diálogo donde se expone la situación de la película¹⁴⁴.

- la segunda parte comienza con la aparición de José Luis y continúa con la llamada del novio a Jaime, de modo que presenta la irrupción de dos terceros en la historia, un amigo de él y otro de ella. Si la primera parte plantea las diferencias entre los mundos de la pareja, la segunda hace lo propio con las diferencias entre sus amistades: franca y cordial en el caso de ella, formal y en el fondo falsa en el de él. La cuestión central de esta parte sería en todo caso el intento fracasado de Luis de conseguir un trabajo a Tina a través de Jaime (que ella da por hecho, como se deduce del diálogo con su amigo). Comenzaría con los planos en el laboratorio y concluiría en el minuto 13, cuando Luis comunica a Tina que no ha habido suerte y juntos concluyen que ella tendrá, por tanto, que irse.

- la tercera abarcaría el resto de la película y se dividiría en dos despedidas, la de José Luis primero y la de Luis después, concluyendo con la marcha de la ciudad, donde escuchamos los pensamientos de Tina, ya en el tren, a través de la voz en off, y la vemos llegar a otra ciudad.

Como puede observarse, cada parte se divide en tres secciones, aunque a veces varíen en importancia, con una sola excepción. La primera se divide en la sección del montaje paralelo, el breve interludio con la música de Marie Lafôret, y el diálogo entre la pareja. La segunda, en el encuentro con José Luis, el intento con Jaime y el nuevo encuentro de los novios. La tercera, en la despedida del amigo, la del novio, y la marcha. En estas dos últimas partes, empero, otras pequeñas escenas aparecen: una nueva visita de Tina al mercado, entre el encuentro de Luis y Jaime y el nocturno entre los novios, dos planos en que Tina mira por su ventana, justo después de este encuentro, o el plano en que la joven se desviste, antes de la marcha¹⁴⁵. Que todas estas salidas de la estructura se dediquen a Tina da nueva fe de la preeminencia de su personaje.

¹⁴⁴ - La prevalencia de Tina como objeto de atención quedaría dada por los dos primeros planos que se la dedican al comienzo de los bloques segundo y tercero de esta parte, que entran fundiendo desde negro. En el primero, la vemos a ella sola, para pasar en los dos planos siguientes a estar acompañada por el novio. Del segundo, que comienza del mismo modo, hablaremos más adelante.

¹⁴⁵ - La segunda visita al mercado se extrae del material de la primera, por lo que podemos afirmar con poco margen de duda que inicialmente no estaba prevista. Ella lleva la misma ropa y el mismo ramo de mimosas, y el evitar que el espectador lo perciba puede ser la razón de que solo se la vea en uno de los seis planos de que consta la secuencia (en el segundo, se ven solo sus pies).

Pese a esta estructura, que nos ha servido para recorrer los escasos acontecimientos de la película, concordamos sin embargo con Manuel Asín, que propone una división en dos partes¹⁴⁶: según él, las partes primera y segunda de nuestro desglose formarían en realidad una sola, porque en efecto eso permitiría dividir el cortometraje en dos mitades casi exactas, pero quizás la razón principal sea otra: esta división mostraría la escasa relevancia que posee el intento de Luis de encontrar trabajo para Tina. La estructura de Asín funciona igualmente, e incluso mejor en el fondo: dos partes con dos secciones (y tres subsecciones en cada caso), la primera con el planteamiento de la situación y el último intento de Luis de resolverla, la segunda con las dos despedidas. En medio, la zona en construcción frente a la casa de Tina, pero también la estación desde la que se marchará [Figs. 132-133].



Fig. 132 Fig. 133

Pero esta estructura da la impresión de un desarrollo argumental que en puridad, como ya hemos afirmado, no existe¹⁴⁷. En realidad, la estructura es tan solo el orden que establece las relaciones entre escenas donde el objeto no es desarrollar nada, sino observar el sentir de los personajes. Insistamos: el sentir, no

¹⁴⁶ - "La película abarca cinco días y yo diría que está dividida en dos partes, justo por la mitad: dos días y medio y dos días y medio. Aunque bueno, no hay ninguna marca entre una parte y otra". Asín, op. cit., p. 74. No hay marca, pero sí hay algo: los dos planos de Tina mirando por la ventana.

¹⁴⁷ - Paulino Viota no recuerda si llegó a existir un guión o no, pero aventura que no, siendo lo más posible que, como en *José Luis, Vega* aportase el esquema argumental y la base del rodaje fuesen improvisaciones, pero aquí ya no solo de los actores sino del mismo cineasta (Conversación con Paulino Viota, Santander, 30-XII-15). La película tampoco encontró su título hasta después de terminada. Por otro lado, se han conservado unas notas procedentes posiblemente de la fase de montaje, que muestran un orden diferente de secuencias, y que dan fe por ello de una voluntad de improvisación en todos los órdenes durante el rodaje, donde seguramente existía una idea de los acontecimientos, varias escenas relacionadas con ellos, pero con un orden sujeto a cambios. Así, el montaje paralelo de Tina y Luis preparándose para su encuentro aparece aquí en mitad de la película, sin que vaya seguido de tal encuentro sino, antes bien, de la llamada de Luis a Jaime y la consecuente decepción. En otro esquema, desconocemos si previo o posterior, el largo diálogo entre Tina y Javier tiene lugar en el momento del primero en la película final.

su desarrollo, pues ni Tina ni Luis cambiarán a lo largo de la película; lo que cambia, lo que se desarrolla, es el conocimiento que poseemos de ellos¹⁴⁸.

Como siempre, la repetición será importante, pero lo cierto es que solo en un caso las diferencias serán relevantes: Tina va dos veces al mercado, pero no hay nada que extraer de posibles diferencias entre las dos visitas, virtualmente idénticas. También ve dos veces a José Luis, y aunque la segunda es más larga y se dedican a hablar, lo relevante es este diálogo en sí mismo, y no ninguna diferencia respecto al primer encuentro, que en realidad se limita a presentar al personaje masculino y su relación con la chica.

La única diferencia significativa es la que se daría entre los dos montajes paralelos de las acciones de Tina y Luis. En el primero, que abre la película, ella está de compras en el mercado de la Plaza de la Esperanza, mientras que él se compra una chaqueta en Mafor, una tienda muy lujosa del centro de Santander. La diferencia entre ambas compras marca dos cosas: sus diferencias en tanto hombre y mujer, y de nivel económico¹⁴⁹.

Sin embargo el segundo, que arranca en el minuto 18, alterna las acciones de los dos en sus respectivas casas, mientras se preparan para la que va a ser su despedida, su última cita, puesto que ella se marcha a la mañana siguiente. La escena transcurre enteramente en silencio y, como señala Manuel Asín, “incluso separados se mueven al mismo ritmo, con gestos parecidos”. En la secuencia del inicio “veíamos que lo que hacía cada uno por su lado los separaba. Aquí en cambio vemos que coinciden, que están juntos porque, separados, hacen las mismas cosas”¹⁵⁰. Se trata posiblemente del momento de la película que mejor permite ver la naturaleza de su ambición: hacer visibles a sus personajes más a través de la atención prestada a sus acciones que por su desenvolvimiento en un desarrollo argumental dado. Importan aquí no sus rostros sino la unidad de sus gestos, su

¹⁴⁸ - Es de hecho sintomático que el único personaje que sufre una transformación sea José Luis y que las causas de este cambio no se nos den, quedando en un off referido por enigmáticas alusiones de los personajes. José Luis empieza la película como persona que se va a Barcelona y continúa como uno que se queda y además manifiesta lo duro que es irse y vivir solo, como si tratara de disuadir a Tina de hacer lo que él querría y no puede. Posiblemente (y ya hemos señalado lo característico del miedo en este personaje), lo que intenta es convencerse, engañarse a sí mismo sobre lo beneficioso de quedarse en Santander, buscar excusas para el conformismo.

¹⁴⁹ - “Mafor era una tienda que ahora ya no existe, pero que estaba en la esquina de Calvo Sotelo con la calle Lealtad, donde está la joyería Presmanes... Había una tienda que era de lujo, digamos, tenía ropa, y objetos de vestuario y de decoración, y se consideraba la tienda más lujosa de Santander (...). La idea que queríamos dar es que tenían un origen social diferente. Aunque eran novios, ella es una chica a la que vemos en el mercado, y a él en una tienda superelegante.” Conversación con Paulino Viota, Santander, 23-II-11. El origen social, en este caso de ella, es también objeto de su referida escena ante la ventana. El recorrido de la panorámica que va de la estación a la bahía, pasando por el solar en construcción, deja claro para cualquier santanderino la ubicación de la casa, en una zona no pobre, pero sí de clase tirando a baja (para más concreción, la casa estaría en la calle Alféreces Provisionales, en el portal que hace esquina con la calle Castilla). Lo que terminará por su lado de dejar claro el nivel económico del novio será el interior de su casa, señorial, formal y lujoso, para lo cual se utilizó el domicilio de Leopoldo Rodríguez Alcalde, personaje muy importante en la vida cultural santanderina.

¹⁵⁰ - Asín, Manuel, op. cit., p. 77.

concordancia, que trasciende la distancia manifestada por el montaje. No solo Viota rompe su tendencia a usar la división en distintos planos como medio para evidenciar distancias y rupturas, sino que usa los movimientos, las acciones y el sonido para manifestar la unidad y, además, la afirma en el momento previo a la separación definitiva: ambos están unidos porque ambos van a padecer la separación. Y sin embargo, antes el montaje paralelo lo que evidenciaba era una distancia, distancia que hemos de remarcar se encuentra en la base de la separación: en tanto mujer y de medios económicos inferiores a los de su novio, su necesidad de ruptura, de superación, su nivel de inconformismo así como sus necesidades económicas, son mayores.

Esta unidad es realmente trabajada por el montaje. En el tercer plano de la secuencia [Fig. 134], Luis camina por el pasillo. En el cuarto, Tina sale de su habitación y hace lo mismo [Fig. 135], entrando al baño donde se mira al espejo [Fig. 136]. El siguiente corte presenta a Luis secándose el pelo también frente al espejo del baño [Fig. 137], y el sexto a Tina secándose con una toalla tras darse una ducha [Fig. 138].



Fig. 134 Fig. 135



Fig. 136

Fig. 137

Fig. 138

En este plano, la cámara sigue de frente a la joven volviendo a su cuarto mientras se quita el gorro y se suelta el pelo. El siguiente no repite la acción con Luis pero sí el seguimiento con idéntica movilidad de cámara, aquí más extremada pues el plano consiste en un doble ir y venir entre el armario y el espejo.

Pero incluso más allá de estas concomitancias, reales y efectivas, se encuentra la unidad en la acción y el modo. En el primer montaje en paralelo los dos hacían algo parecido, ir de compras, pero las compras eran muy distintas y los escenarios opuestos. Aquí los dos hacen lo mismo, para lo mismo: prepararse para salir, para la última cita de los dos. Y además lo hacen igual: más que los gestos que señala Así, el ritmo de ambos es el mismo, una cadencia de movimientos de los

intérpretes pero también de la cámara que aliados construyen una unidad en el momento en que ésta menos debiera darse.

En consecuencia, casi toda la cita se dará en planos separados pero equivalentes. En el encuentro entre los dos, cada uno camina hacia la cámara, mirando al objetivo, hasta colocarse casi en primer plano [Figs. 139-143].



Fig. 139 Fig. 140



Fig. 141



Fig. 142 Fig. 143

La planificación, de forma bastante tosca, manifiesta el dramatismo del encuentro, esa despedida que se inicia con un seco “hola” por parte de ella [Fig. 142] por el silencio de él [Fig. 143]. Pero sobre esto importa resaltar la identidad

de los dos planos, planteados de igual forma. Ambos caminan igual, tensos y graves, hacia lo mismo: la última cita.

En mitad de la secuencia, Luis se da cuenta de que ya son las nueve. Para apurar el tiempo, decide acompañarla hasta su casa y volver a la suya en taxi. Esto se resuelve en un solo plano, pero uno en el que la cámara bascula de forma mecánica moviéndose de un personaje a otro [Figs. 144-145]. La idea afirma su separación, pero también su simetría.



Fig. 144 Fig. 145

Apetece casi recordar la crítica que Godard realizaba al Hawks de *Luna nueva* (*His girl friday*, Howard Hawks, 1940) en la conferencia que impartía en *Nuestra música* (*Notre musique*, Jean-Luc Godard, 2004), cuando mostraba un plano/contraplano de los protagonistas masculino y femenino de aquella película, completamente simétricos e iguales, para afirmar que demostraban que el cineasta americano desconocía la diferencia entre un hombre y una mujer. La afirmación es sumamente injusta o cuando menos muy matizable en el caso de Hawks, pero sería pertinente en este, pues se nos muestra un momento en que los dos miembros de la pareja se encuentran en una situación idéntica, o al menos la puesta en escena busca que así lo parezca, identificarles en su sufrimiento común ante la inminente separación (él ya ha dicho que prefiere no ir a despedirla a la estación, luego estos son sus últimos momentos juntos). Y sin embargo el interés de este plano se encuentra también en la separación misma: si la construcción de cada término y su convivencia en el plano afirma su unidad, el movimiento de la cámara hace lo propio con su separación. De modo que la constatación de la unidad en el dolor de la marcha es cierta, presente, aunque también haya un elemento de diferencia en el que recabaremos más adelante.

En el resto de la escena, los dos caminan por la calle, su último paseo. Aquí es donde mejor se advierte la simetría señalada entre planos separados pero equivalentes. Se trata de los primeros planos dedicados a los rostros y manos de la pareja. Primer plano de él [Fig. 146], primer plano de ella [Fig. 147], mano de él agarrando el hombro de ella [Fig. 148], mano de ella agarrando la solapa del abrigo de él [Fig. 149], perfil de ella con él en campo [Fig. 150], respectivo de él [Fig. 151]. El planteamiento es más bien manido y fácil en su intención de dar detalles del dolor de esa separación, de modo que si alcanza algún interés es por la intención de subrayar esta equivalencia, esta simetría, que será rematada con la final reunión de ambos en el mismo plano, frente a frente [Fig. 152].



Fig. 146 Fig. 147



Fig. 148 Fig. 149



Fig. 150 Fig. 151



Fig. 152

Esta reunión final es también problemática, pero habrá tiempo de hablar de ello. De momento, simplemente, esta presencia de los dos en plano finaliza su existencia juntos. En el siguiente, ella ya está sola (y, extrañamente, desnuda).

Esta es la última, pero también la segunda escena importante con el novio. Otra en medio del cortometraje tiene lugar, pero su relevancia es de otro orden. La primera es muy distinta y acaso la más importante de la película, amén de confirmar su ambición retratística. Consiste en un diálogo entre ambos realizado en primeros planos, en estricta relación de plano/contraplano. Se trata de catorce planos que suman algo más de cinco minutos de duración, y su planteamiento está muy alejado del que tal planificación ostentara en *Tiempo de busca*. Aquí, ciertamente, manifiesta una separación, un desencuentro manifiesto ya en el tema de la conversación, la intención de ella de irse a Barcelona y la incompreensión de él, pero el montaje del diálogo, antes que atender, como hacía en la película anterior, al ritmo de las frases y de los cortes, esto es a la articulación del diálogo, está aquí focalizado en la atención a los rostros.

La secuencia entra en fundido desde negro y semeja la apertura de un telón en dos fases: primero, la aparición de un rostro femenino, que ya conocemos, pero tapado por las dos manos, que cubren el mentón [Fig. 153]. Segundo, ella descubre su rostro pero también, al retirar las manos, la mirada se aclara, se concentra [Fig. 154]. Antes parecía ensimismada, pero el descubrimiento de su expresión, que parece contrariada, va parejo a la evidencia de que mira a alguien. En consecuencia llega el contraplano de Luis, muy serio [Fig. 155], sobre el que en una vuelta posterior ella pronuncia la primera frase de la escena y sentencia en cierto sentido clave de la película: “tú sabes que es imposible”.



Fig. 153

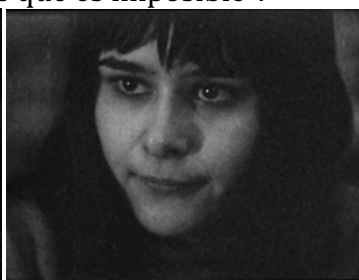


Fig. 154



Fig. 155

Como en *Tiempo de busca*, no es baladí quién habla sobre la imagen de quién, y este plano es buen ejemplo de ello, pero aquí esto no es central, pues el resto de la secuencia, si bien deja alguno de los parlamentos clave en imagen de quien los dice (sobre todo Tina), tiende a sostener el plano de cada uno de ellos largo tiempo, a veces hasta más de un minuto, de modo que la secuencia no se centra tanto en articular un diálogo como en aproximarnos a aquellos que lo sostienen, darnos a ver sus reacciones, permitirnos apreciar sus rostros, gestos, ademanes, etc. Aunque exista continuidad en el diálogo, cada plano busca una independencia, una autonomía, que se manifiesta en esos ocasionales cortes que a veces dejan en el aire una frase o directamente la interrumpen, afirmaciones de que no es eso lo central en la escena. El diálogo tiene lugar, pero el plano, como ente autónomo dedicado a la atención a un rostro, a una persona, queda afirmado con una primacía, una fuerza, que no se encontraba en los diálogos de *Tiempo de busca*.

Podemos afirmar así que *Fin de un invierno* reúne la ambición retratística de José Luis y la narrativa de *Tiempo de busca*, resultando una peculiar síntesis de ambas

películas, culminación de la “trilogía de Santander” que postulara hace unos años María Adell¹⁵¹, también en el aspecto temático: la primera manifiesta un desacuerdo, un malestar del joven provinciano; en la segunda éste se concreta pero sobre todo en su solución: la independencia y sobre todo el abandono de la ciudad; en la tercera, la huida se hace realidad¹⁵².

Y aun así, *Las ferias* es la referencia que más inmediatamente se hace manifiesta durante la apertura en el mercado. Planos muy breves, pequeñas observaciones de personajes de la plaza, que en ritmo, duración, encuadres, uso del teleobjetivo y temática traen a la mente la ópera prima de su realizador. Ahora bien, con la introducción de un personaje, Tina, que aparece en la mayoría de los planos siguiendo en parte el método de las escenas callejeras de *Tiempo de busca*, aunque aquí con predominio casi exclusivo del recurso a grabar desde lejos o a cierta distancia (de nuevo, como en *Las ferias*), para que el seguimiento de la actriz se vea interrumpido por la presencia de objetos y personas. El resultado son dos escenas que recuerdan enormemente a *El hombre no es un pájaro* (Covek nije tica, Dusan Makavejev, 1965), una película que Viota cita entre las influencias de *Fin de un invierno*¹⁵³, y que tiene una secuencia muy parecida a las dos de aquí. Allí, la cámara sigue a la esposa del obrero Barbool en su recorrido por el mercado, dejando que todos los clientes y trabajadores del lugar aparezcan en la toma. Ahora bien, Makavejev lleva más lejos la idea, ya que en determinado momento una mujer parece alejarse de la cámara, dando la impresión de ser una persona real del mercado que no quiere ser filmada, cuando sin embargo enseguida descubriremos que es la amante del marido de la otra mujer, y que la razón de su huida es la presencia de aquella. En efecto, la escena acabará en pelea.

Viota se limita a filmar un recorrido, varias viñetas, imágenes cazadas por la misma persona que rodó *Las ferias*, pero introduciendo en ellas a la misma actriz que descubrió en *José Luis*. La síntesis es aquí entre la primera película, documental, y las dos siguientes de ficción. Y la comparación con la película yugoslava manifiesta cómo Viota trata ante todo de suspender el plano narrativo

151 - Adell, María, “Yo fui cineasta (amateur): Los cortometrajes de Paulino Viota”, *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011 (<http://contrapicado.net/article/2-1-yo-fui-cineasta-amateur-los-cortometrajes-de-paulino-viota/>). La trilogía estaría formada por *José Luis*, *Tiempo de busca* y *Fin de un invierno*, es decir, las tres películas de ficción del período santanderino. Otra posibilidad sería considerar como tal las tres películas en Super 8 (el propio autor encontraría cierta pertinencia a esta clasificación como se ve en su presentación a las mismas en Viota, Paulino, “Los 3 Super 8”, op. cit.); otra, unir las todas y hablar de la “tetralogía de Santander”; y la mejor, posiblemente, olvidarse de tan intrascendente asunto.

152 - Signo revelador del Viota autor: el malestar y la tristeza son el mínimo común denominador, pues en la tercera la huida se realiza, sí, pero en el momento de la marcha lo único que se evidencia en el off de la protagonista es su amargura. “Curb your enthusiasm”, “moderen su entusiasmo”, tituló Larry David a su serie de televisión; igual título valdría muy bien para englobar la obra completa de Viota. Creo que hasta el momento es evidente, y en adelante esta tendencia a la amargura no hará sino radicalizarse.

153 - Habla de “influencia muy intensa” de esta película en Viota, Paulino, “Entrevista”, op. cit., p. 41. Desconocemos cuándo la vio pero cabe la posibilidad de que fuera durante el mismo rodaje, ya que el 19 de febrero, dos días después de su inicio, fue exhibida en el Ateneo.

de sus secuencias. La primera compra en el mercado busca introducir al personaje, en su contraste con la acción del novio en la secuencia paralela. La segunda, mucho más documental que la primera en tanto Tina solo comparece en un plano, carece de función clara, más allá de la de hacer de cesura entre el encuentro de Luis y Jaime y el posterior con Tina. Ambas manifiestan un mismo deseo: el de mirar. Lo que los primeros ocho minutos de *Fin de un invierno* ponen de manifiesto es que se trata en ella no de contar una historia, sino del deseo de mirar tanto el mundo, en su plano más fenoménico e inmediato, como los sentimientos y acciones de dos pequeños seres humanos de entre los muchos insertos en él. Es posiblemente aquí que se encuentre esa problemática que Vicente Molina Foix consideró, si bien aún apegada a “situaciones y residuos mentales muy sobrepasados”, como “evolucionada, enriquecida por encima de la mayoría de los films del NCE”¹⁵⁴.

Esa atención, este hambre de mirar, se observa tanto en esas salidas a lo documental como en el furor presente en el muy nervioso trabajo de la cámara. Si en la primera escena en el mercado el eje es claramente Tina, en la segunda esta es inmediatamente abandonada a favor de la pura observación de gentes y detalles del lugar (de la mujer con una escopeta en la mano a la tendera con la balanza llena de patatas), pero la propia entrada de Luis en Mafor tarda en explicitar su objeto, siendo aquel una especie de espectador deambulante, de ocioso flaneur, que observa con curiosidad las múltiples maravillas de la enorme tienda, hecho apoyado en la tendencia a encuadrar colocando siempre algún objeto en primer término [Figs. 156-157].



Fig. 156 Fig. 157

El otro elemento es el trabajo de cámara. En las anteriores películas la cámara en mano era predominante, pero en *Fin de un invierno* es constante y, sobre todo, muy distinta, siendo muy móvil, muy nerviosa, incluso aunque no se desplace. Un trabajo que de nuevo recuerda al largometraje de Makavejev, rodado de forma similar. La cámara parece querer siempre rodear a los personajes para verlos desde todos los puntos de vista, de forma que en muchos planos los actores son tomados en plano general y en primer plano sin necesidad de cortes, e incluso es habitual que este cambio de escala se dé varias veces en una misma toma, la cámara girando en torno a ellos y ellos en torno a la cámara, coreografías patentes

¹⁵⁴ - Molina Foix, Vicente, op. cit., p. 75.

en planos como el de Luis esperando a Jaime en la calle¹⁵⁵ o los del segundo diálogo entre Tina y José Luis. Esto aparece además aliado a un curioso trabajo con el foco, por el cual los personajes muchas veces aparecen desenfocados. Como las miradas a cámara en *Tiempo de busca* (y aquí mismo) se trata de algo involuntario, pero los desenfocos son muy habituales y ayudan no poco a apoyar esa impresión de ligereza, de libertad formal, que se busca en el film. Los ejemplos son múltiples, como cuando Luis se sale de foco en su primer diálogo con Tina [Fig. 158] o esta se levanta de la cama antes de la despedida, en plano general desenfocado y con un fuerte contraluz [Fig. 159].



Fig. 158 Fig. 159



Fig. 160 Fig. 161

El contraluz es otro elemento que contribuye a dar una gran impresión de autonomía al trabajo de la cámara, aunque éste está muy relacionado con la intención de rodar con luz natural, habiendo utilizado para ello la película en 16mm más sensible del mercado, que lucirá sus mejores galas en las escenas nocturnas iluminadas por la luz de los escaparates. Otro elemento frecuente son los desencuadres, no tan habituales pero presentes en ocasiones curiosas: por

¹⁵⁵ - Los giros son tantos que en cierto momento se puede distinguir a Félix Bolado y la mismísima Guadalupe G. Güemes en la acera, que se gira con rapidez al ver que ha entrado en campo. Otra aparición inesperada tiene lugar en el espejo del armario de la casa de Luis en el largo plano que antes de la despedida le muestra yendo varias veces del armario a la cómoda y viceversa. En aquel podemos ver a Viota reflejado, cámara en mano, con Félix Bolado a sus espaldas, posiblemente empujando la silla de ruedas u objeto similar que debió servir para rodar el travelling.

ejemplo, en el primer diálogo no solo la actriz tapa su mentón, sino que hay un momento largo en que habla con este fuera de cuadro, no haciendo la cámara nada por corregir su posición (algo que sí hará más adelante) [Fig. 160]. Igualmente, en su último encuentro, la pareja camina junta seguida de frente por la cámara, que no teme dejarla a Tina casi fuera, que mira siempre hacia abajo, casi desapareciendo por el borde inferior del encuadre [Fig. 161]. A la cámara le bastaría alejarse un poco más para tomar a ambos o bajar un par de centímetros el encuadre, pero elige no hacerlo.

En este último caso hay una pertinencia que enseguida trataremos, pero en suma todo esto colabora en dar una autonomía al trabajo de cámara que busca convertir a la mirada de la película en un elemento activo en la contemplación de la misma, dotar a la visión de una cualidad activa que no es todavía la que busca delatar las estrategias discursivas de la propia puesta en escena, pero sí la que ya empieza a contemplarse como elemento agente en el interior de la película, hasta el punto de considerarse suficiente para sostener un metraje carente de desarrollo argumental alguno. La mirada de Viota aquí, única en su cine, será febril y nerviosa, inquieta, atenta a su alrededor pero sobre todo a sus personajes, que sigue de frente o de espaldas pero que parece tender siempre a querer mirar de cerca. En los dos planos recién descritos, bastaría abrir un poco más el encuadre para evitar que alguna parte del rostro quedase fuera, pero se prefiere la cercanía antes que el equilibrio de la imagen, algo sagrado en las tres películas anteriores. Aquí en cambio Viota pareciera jugar a ser mal cámara, torpe, despistado, confuso, lo cual redundaría en la afirmación de una mirada que busca con avidez, pero que tampoco puede evitar con ello el mimetismo con ciertas retóricas de la modernidad, que el autor concede al afirmar, en 1985, que lo que intentaba era <<hacer una película más libre formalmente (ni planos secuencia, ni estilo clásico), influido por cierto cine europeo que rompía con la tradición de Hollywood para hacer películas más “frescas”, más vivas. (...) Trataba de hacer una película con un estilo improvisado, pensado en el momento de rodar, no reflexionado, como una emanación espontánea y directa del autor>>¹⁵⁶. Más adelante, afirmará la siguiente evolución: “de una cámara meramente documental en *José Luis*, pasando por una cámara vamos a decir clásica, en *Tiempo de busca*, a una especie de cámara-personaje, de cámara envolvente, en *Fin de un invierno*”¹⁵⁷.

La retórica de la cámara en mano como fingimiento de una dimensión documental se aúna con otra casi performativa por la cual la cámara esculpe la realidad construyendo una relación y una distancia con sus figuras, que parece querer emular, sobre todo en secuencias como la del diálogo de Tina y José Luis, el febril y confuso intercambio de ideas de sus protagonistas (intercambio, por cierto, donde se manifiesta poderosamente el retorno del sonido directo, el plano bioscópico, la fisicidad del espacio donde reverberan las voces de la confusa conversación que oscila espacialmente entre la oscuridad del interior y la apabullante amplitud del exterior vislumbrado a través de los espectaculares ventanales). La extrema movilidad de la cámara evidencia la mirada pero casi invisibiliza por su ligereza al aparato, identificado con aquella, es decir, “emanación del autor”. Aun en 1968 la cámara era un aparato todavía pesado, y la

¹⁵⁶ - Viota, Paulino, op. cit., pp. 40-41.

¹⁵⁷ - Conversación con Paulino Viota, Santander, 30-XII-15.

ligereza de las cámaras del cine no profesional, underground, experimental o no, era uno de los elementos que muchos de los practicantes de este cine utilizaban, identificando cámara y mano y convirtiendo las nuevas imágenes posibles en mucho más íntimas, pegadas al cuerpo del que las producía, que ahora podía ser uno solo, frente a toda la tramoya de las películas industriales, con grandes cámaras imposibles de mover por una sola persona. Esta tendencia se advierte con intensidad en el cine independiente español desde las primeras películas del pionero Arrieta a los filmes de Padrós, Chávarri, Zulueta o Gonzalo Suárez, que afirmaba haber trabajado, en sus películas de los sesenta, con la intención de “escribir con la cámara”, “buscar una plasticidad que al tiempo estuviera imbricada en las sensaciones”¹⁵⁸. La lejanía de Viota respecto a estos autores es manifiesta, pero el trato con la cámara les aproxima en el caso único de *Fin de un invierno*¹⁵⁹.

Ahora bien, y dicho esto: ¿a quién prefiere mirar la cámara? Manuel Asín, en su artículo sobre la película, manifiesta sin dudas que a Guadalupe G. Güemes. A este respecto, puede resultar interesante atender a una curiosa disensión entre Asín y Jaime Pena. En un artículo sobre estas primeras películas de Viota, Pena tildaba el plano en que Güemes se tapa la cara de error de principiante, mientras que en el mismo libro Asín convertía esto en eje de su afirmación mayor: que *Fin de un invierno* es “una película sobre una actriz que empieza. Una especie de larga prueba de cámara que el director se da el gusto de hacer con ella”¹⁶⁰. La idea de Pena es fácil de entender, pues no se considera adecuado que una actriz tape su cara con las manos en un momento importante, siendo en efecto un error típico de principiantes¹⁶¹. Para Asín sin embargo, aunque apenas se detenga en ella, es claramente un ejemplo de la atención concentrada de la película sobre la actriz y, aún más, de la sabiduría de esta última, por entender que “el buen actor da sólo ciertas partes del personaje a la cámara”, que “el actor de cine es siempre medio personaje, no uno entero. La otra mitad es la cámara”¹⁶². Sea como sea, sin necesidad de entrar a considerar las razones de Asín, la presentación de Tina en esta secuencia (que, recordemos, entra por fundido desde negro), es la de una mirada, la de alguien que mira y que solo más tarde empezará a hablar, siendo además que esta persona es aquella cuyas decisiones serán las capitales en la película. Esto es, que se la presente como una mirada no implica una cualidad

¹⁵⁸ - Bermejo, Alberto, “Entrevista con Gonzalo Suárez. La imaginación frente a la realidad”, en F. Heredero, Carlos, Monterde, José Enrique, op. cit., p. 378.

¹⁵⁹ - Resonarían aquí, mejor que en cualquier otro caso, las palabras de Maya Deren que afirmaban que “el cineasta experimental, con su equipo ligero y pequeño, pasa inadvertido (para grabar escenas espontáneas) y tiene una movilidad física envidiada por la mayoría de profesionales, agobiados por sus monstruos que pesan toneladas, sus cables y sus equipos de personas. (...) Tienes (tu cuerpo) y también un cerebro, unidos en un solo paquete móvil, compacto y preciso. Las cámaras no hacen películas, las hacen los cineastas”. Deren, Maya, “Amateur Versus Professional”, *Film Culture* n.º 39, 1965, citado en Adell, María, “José Luis, retrato del cineasta adolescente”, op. cit., p. 42.

¹⁶⁰ - Asín, op. cit., p. 72.

¹⁶¹ - Es, de hecho, un fallo en el que cae Güemes en algunos momentos de *Tiempo de busca*, sobre todo en la escena de su llanto por la calle, donde siempre trata de reafirmar su dolor llevándose la mano a la cara. Sin embargo consideramos, con Asín, que en *Fin de un invierno* la actriz, así como el director, son plenamente conscientes del recurso.

¹⁶² - Asín, op. cit., p. 73.

paciente, espectral, sino bien al contrario: mirar y actuar, como ya hemos visto al analizar el papel de la cámara, es lo mismo, es la actividad de atender el mundo, comprenderlo, acercarse a él y saber cómo reaccionar a lo que nos ofrece. ¿No podrían entenderse los planos del mercado en que Tina no comparece, como subjetivos de la misma Tina? O si no subjetivos, extensiones de su actividad contemplativa (pero también participativa) en los planos en que la vemos. Planos “simpáticos”, que simpatizan con la mirada curiosa de la joven y la emulan y desarrollan por su cuenta.

Esta importancia de la mirada en Tina es tanto más importante cuanto su tendencia más habitual en los diálogos es, precisamente, la de bajar la vista. Por ello sus momentos con la mirada al frente son tan capitales: cuando sus ojos se activan, es el signo de que ella lo hace, planta cara y responde con una acción, con una decisión. Aunque Asín señala que en el travelling frontal en que caminan José Luis y Tina él baja más la mirada que ella, en realidad esto no es así, la bajan ambos por igual (y en toda la secuencia precedente, ella la baja muchísimo), pero sí es cierta la apreciación de que ella es tímida como él, pero “sabe que su mirada es importante para la secuencia y hace lo que puede con ella”¹⁶³, de modo que cuando alza la vista es mucho más importante que cuando lo hace él, que es además mucho más esquivo a la hora de focalizar la mirada. Tina es tímida, pero sabe que hay que plantar cara, responder al mundo y hacer lo que se pueda con él, intentando que sea lo que uno desea. De hecho, es con Javier que se da la mirada a cámara más rotunda de la película, que irrumpe inesperada en medio de la secuencia [Fig. 162].



Fig. 162

La mirada es tan frontal que escapa al diálogo mismo y a su interlocutor, dirigiéndose al objetivo de la cámara, interpelando a esta y a todos nosotros con su frase: “Siempre que hablamos me sueltas muchas ideas, pero la realidad es muy distinta”. Es la respuesta de Tina al zafarrancho de Javier, pero por su plasmación en pantalla escapa a la realidad de la situación. No es una sentencia en cualquier caso que tenga muchas razones para estar dirigida al espectador (aunque bien es cierto que sirve para destacar la diferencia entre la realidad y lo teórico en que tanto ha insistido siempre Viota); antes bien, estamos tentados de afirmar que el

¹⁶³ - *Ibíd.*, p. 76.

plano manifiesta una relación expresa entre la actriz y el director, es decir, que la frase no está dicha al José Luis de la película sino al Viota pareja de la actriz en la vida real, que la dirige. Este plano no sería solo una ruptura del pacto de verosimilitud con el espectador, sino el más estrictamente autobiográfico de ellos y aún de toda la filmografía de su autor, en el que una frase tal vez prevista en el planteamiento inicial de la escena, o aparecida durante su transcurso, es sugerentemente desviada en una dirección distinta. Todo ello en cualquier caso ayuda a construir su prioridad, la de su fuerza y su mirada, la única que puede mirar a cámara y atravesar el dispositivo ficcional.

En el diálogo con el novio, puede advertirse que los parlamentos clave son de ella, aunque siendo quien plantea la situación (irse), sobre todo responde a lo que por su lado plantea él (esperar). Su mirada al frente más elocuente, aunque esté perlada de miradas agachadas que hacen más enternecedora aún su claridad y decisión, la lucha interior que implican, es cuando opone a la espera propuesta por su novio la necesidad de hacer las cosas con el empuje del aún ser jóvenes, y se niega a esperar tres o cuatro años más por considerar ese tiempo “vital”. La claridad del discurso se aúna con el temblor de su voz, la ligera dificultad para articular sus palabras, la dicción imperfecta (esas eses tan características, que por suerte la actriz no eliminó nunca), y la mirada decidida pero envalentonada solo a ratos.

La sensación de que la cámara la busca más a ella que a él la da tanto todo esto como el tiempo dedicado a cada uno, que es mayor para Tina, llegando uno de sus planos a durar casi dos minutos. A ella pertenece el discurso y casi todas sus reacciones, lo que no quiere decir que Viota no atienda a las de él, pero estas son siempre informes, bastante peor expresadas que las de su pareja, y su gestualidad mucho más confusa, menos concreta y dirigida. Los interlocutores de Tina nunca tienen la capacidad de mirar tan determinadamente como ella, o al menos de hacerlo mientras hablan, el momento precisamente en que Tina centra el punto de su visión, identificación definitiva de mirada y pensamiento, decisión, acción. Ella está triste pero decidida, él acusa la desestabilización propia del golpe. Aunque en la comparación entre las miradas se advierte una diferencia marcada una vez más por las de género: el hombre mira predominantemente hacia arriba y la mujer hacia abajo; paseando, él mira hacia el frente y ella hacia abajo, agazapada en su pecho, protegida del frío por su abrigo. La marcha de Santander, ¿lo es también de esa protección, de ese hogar que es la propia relación sentimental en el contexto franquista?

Las declaraciones de Guadalupe G. Güemes a la prensa santanderina durante el rodaje de *Fin de un invierno* parecen incidir en una lectura feminista de la obra, donde el novio sería considerado una figura conservadora y casi represiva. “Nuestro cine (...) está dirigido a la mujer. A la mujer española. A hacerle ver que tiene que despertar, que tiene que intentar hacerse entera en un trabajo. En el que ella, realmente, ame... y que tiene que desmitificar muchas cosas”. Hace así “una llamada a las chicas de Santander. Una llamada a que busquen su independencia, en el trabajo que ellas amen”¹⁶⁴. Para Güemes, Tina está “liberada de prejuicios y

¹⁶⁴ - Rosa Mari, “Una actriz: Guadalupe”, El Diario Montañés, Santander, 3-III-68, p. 9. Esta insistencia de Güemes en la importancia de realizarse en un trabajo deseado, hace inevitable pensar que quien dice esto está viviendo su primer año en Madrid como

condiciones, y su novio, sujeto todavía a ellos”. Prejuicios que quizá no presenta José Luis, personaje que sin embargo sí se muestra dominado por el miedo y el conformismo. Tina no quiere trabajar de cualquier cosa, quiere un trabajo que la haga sentirse realizada, creativa y libre, mientras que José Luis quiere irse pero no lo consigue y se queda en un trabajo que como él mismo dice es completamente rutinario. Esta diferencia da fe de que el trabajo es uno de los temas principales de *Fin de un invierno*, aunque no se hable mucho de él explícitamente. Tina puede encontrar un trabajo cualquiera en Santander, pero no uno que le satisfaga. Todo es, pues, por su negativa a ocuparse en algo que no la gusta, y hacerlo antes de que el conformismo que parece tener casi rendido a José Luis, la venza a ella. Así, Tina queda como un personaje decidido en su ansia de cambio, frente a dos hombres más bien conformistas, uno por su buen nivel de vida, otro por un ánimo derrotista y alguna otra razón que desconocemos.

De todos modos cabe advertir que Luis no está visto con tintes negativos y su intérprete, Luis Porcar, lo interpreta de forma severa, como un hombre serio, pero sincero en su sufrimiento y, sobre todo, nada agresivo en su resistencia a la marcha de su amada. El Luis de *Fin de un invierno* no equivale a la madre de *Tiempo de busca*, y aunque se marca inequívocamente una diferencia económica y de género, su sufrimiento es patente, sobre todo en la secuencia de la despedida, donde la centralidad de Tina se rompe parcialmente en su favor.

Recordemos el momento inicial en que ambos se encuentran en una esquina, caminando el uno hacia el otro. Son tres los planos de Luis y dos los de Tina. El es el primero y el último al que vemos, respondiendo con silencio al seco “hola” de ella. Él mira tan al frente como ella, pero su mirada aún así parece perdida, derrotada por la tristeza. El siguiente plano les sigue en un travelling frontal, los dos juntos, pero de nuevo es el rostro de él el más atendido, quedando el de ella, aparte de por sus citadas salidas de encuadre también por su constante mirada hacia abajo, muy distinta a las anteriores, pues en esta ocasión no caminan abrazados. Para más inri, las respuestas de ella son bastante cortantes e incluso se diría que de una cierta insensibilidad. El dice que le gustaría que fueran los dos a Barcelona y ella, rápida y bruscamente, dice “eso es imposible”. Cuando más tarde dice que tiene “la cabeza hecha un lío”, ella responde “¿pero por qué? Lo único malo es que tenemos que separarnos”, una respuesta que no puede sino causar perplejidad porque es evidente que esa es la razón del sufrimiento, por lo menos de él.

Es el momento de hacer una breve pausa y volver a las charlas con José Luis. Lo que no puede no sorprender en ellas es que en ningún momento, ni ella ni él hagan referencia al novio. Su amigo pregunta a Tina por sus sentimientos respecto a abandonar Santander, pero nunca respecto a la separación de Luis, y ella no introduce el tema, muy al contrario manifiesta una alegría clara y decidida ante la marcha, algo lógico pero que choca con la tristeza manifestada en los encuentros con el novio. Ausente éste, Tina carece de trabas para manifestar la alegría ante la

estudiante de interpretación en la EOC, es decir, una persona que abandona sus estudios universitarios decidiéndose por un futuro laboral que la encanta. Incluso podemos ir más lejos: para hacerlo, se ha separado de su novio, Paulino Viota, marchando de Santander a Madrid. Es posible pensar que *Fin de un invierno* surge de este acontecimiento en la vida de ambos, por mucho que Viota no tenía nada contra el traslado y planeaba mudarse él mismo a Madrid al año siguiente, como efectivamente hizo.

marcha. Pero resulta curioso que, entre los peros que plantea José Luis, no esté el abandono del novio o que al menos este hecho no aparezca en las conversaciones. En *Tiempo de busca*, Tina hablaba del chico que la gustaba con su amiga, pero aquí, fuera de la relación con Luis, Luis no existe.

Podemos volver a la despedida y advertir entonces que el centro de la secuencia será el novio y que el de Tina será en apariencia el comportamiento de una persona que lamenta posiblemente dejar a ese hombre, pero que tampoco puede evitar la alegría, o cuando menos la emoción, la expectación, ante la inminente marcha, en tan solo unas horas.

Es así que en el presente plano el que se aparta es Luis y la cámara se queda con él, para mostrarle, mirarle, mientras expresa sus dudas respecto al amor de ella. Dudas que pueden manifestar un ánimo conservador, pero también un dolor real y sincero. El hombre no está planteado como el clásico tipo castizo, viril y violento tan propio de la época y cuando, escenas atrás, se hace manifiesto que ella tiene que irse, él tan solo responde, resignado: "sí". Si Viota ha tenido en mente un hombre conservador, sin duda ha querido también suavizar sus rasgos, marcar lo menos posible ese conservadurismo.

Cuando los dos vuelvan a reunirse en el mismo plano, al final de la secuencia, ella, de nuevo, apenas le mirará, tenderá a esconderse en su pecho, agachar la mirada, y será siempre él quien la busque [Fig. 163]. Solo por unos breves instantes sus miradas se encuentran, y no durará mucho [Fig. 164].



Fig. 163 Fig. 164



Fig. 165 Fig. 166

En cualquier caso, es la despedida. En esta, Luis es el más afectado, se queda en Santander, es ella quien se va, quien le deja a él. La puesta en escena le toma por

tanto como elemento central, aunque ya hemos visto que no de una manera tajante, recordemos los planos simétricos y aun otros dos todavía no tratados que se cuentan entre lo más hermoso de *Fin de un invierno*: hacia el final del paseo, un primer plano muestra la mano izquierda de Tina en la cintura de Luis [Fig. 165]; el otro, la derecha sobre el pecho, en un encuadre bastante más amplio [Fig. 166].

Nada parece distinguirles de los otros planos de manos, aunque constituyen una excepción, pues la mano primera no es respondida por la de él, sino por la otra de ella. La clave de ambos planos, que constituye además lo que los une, no puede ser recogida por capturas inmóviles: las dos manos se mueven. La primera no solo agarra la cintura sino que la toca, mueve los dedos sobre la tela del abrigo; es lo que permite, más allá de su centralidad en el cuadro, focalizar nuestra atención en la segunda, porque también se mueve como la otra, acariciando ese abrigo que en unos minutos abandonará su vida. Son estos dos modestos planos los que nos dicen la tristeza cierta de ella, de la que la secuencia hasta ahora nos podía hacer dudar, como vimos. Tristeza que se verá refrendada por el primer plano de la marcha en tren, donde por primera vez aparece la voz en off de Tina, expresando sus sentimientos encontrados por la marcha¹⁶⁵. Es el comienzo del camino solitario de la joven: su mirada se dirige hacia delante, pero ya no hacia alguien. Su mirada en el tren carece de contraplano. Además se marcha sola (al menos no vemos a nadie despidiéndola, aunque se nos había dicho que estaría su familia), y su plano final será su entrada solitaria en una cafetería cuyo gran tamaño y ausencia de clientes es subrayado por el largo recorrido de la protagonista hasta sentarse. En este plano, el plano de un comienzo, una llegada a un escenario vacío, dejamos a Tina. Buscando la felicidad en el país más triste del mundo. Cuando por fin un protagonista de Viota consigue irse, es a costa de perder a una persona querida. Como dirá alguien, dos años más tarde, “lo que más me fastidia es que las cosas nunca se resuelven definitivamente”.

Hablando de soledad, nada sabemos de las familias de los protagonistas. Ni de sus trabajos. El nivel económico y el género es marcado por la secuencia inicial, pero nada más. Se dice que la familia de Tina irá a despedirla a la estación, pero no vemos rastro de ellos. También da a entender, en el diálogo anterior, que su familia no puede sostenerla más, otro índice económico que cuestiona por cierto que, como señalamos en el capítulo anterior, esta Tina sea la misma que la de *Tiempo de busca*, de clase media y cuya familia además no quiere dejarla marchar, mientras que esta parece dar a entender que nada oponen sus padres porque no pueden mantenerla.

Lo cierto es que *Fin de un invierno*, tratando como *Tiempo de busca* un problema vinculado a la realidad de su tiempo y sus tipos sociales, es enormemente inconcreta, casi abstracta, en su caracterización. Resulta incluso más llamativo si consideramos que sí se nos dirá el trabajo de José Luis, realmente intrascendente para la historia, mientras que se nos ocultan las razones de la imposibilidad de su marcha, frustrada en algún momento entre el primer y el segundo encuentro. Otro

¹⁶⁵ - Lo peculiar de este encuadre, tan cerrado sobre el rostro de la actriz, es explicado por Manuel Asín: “Subir al tren habría sido caro así que se les ocurrió rodarlo conduciendo un coche a lo largo de las vías”. La cámara está tan cerca de ella “para que no se vea que van en un coche. Pero necesitaban las vías, necesitaban el paisaje. Y el resultado de que las dos cosas estén a la vez es este plano, tan misterioso, tan de una pieza”. Asín, op. cit., p. 80.

ejemplo de la desafección de Viota por los elementos narrativos de la película, y que muestra su ánimo de abstracción¹⁶⁶. Las determinaciones personales de los personajes nos quedan ocultas, tenemos que leerlas en ellos, en referencias de pasada en los diálogos, o deducirlas de sus comportamientos. La concreción buscada en *Tiempo de busca* es abandonada a favor de una ambigüedad que duplica la de *José Luis*, y que no hará sino crecer en el siguiente proyecto. Lo que oculta una imagen es tan importante en su construcción como lo que muestra, mejor dicho: mostrar implica construir un oculto. Una nueva dimensión importante a la hora de valorar el mentón cubierto de Tina: sobre todo en la segunda vez que se cubre, esto impide ver el gesto que acompaña cada frase, instaurando una ambigüedad en ella que la da un peso, un protagonismo, un poder mayor.

Los diálogos de *Fin de un invierno* nunca explicitan. Él no puede ir a Barcelona por “una serie de circunstancias”, teme lo que pueda pasar si ella se va pero nunca dice qué, nunca pone siquiera un ejemplo. Parece no atreverse ni a sugerir lo obvio, que alguno conozca a otra persona y se enamore. De nuevo estamos en el campo, ya bien conocido, del conflicto medio, de baja intensidad, aunque en realidad sea bien alta. Viota hubiera podido introducir cierta agresividad en él, cierta inflamación sentimental en el final, pero no lo hace. Cuando él le confirma a ella que su amigo no ha conseguido el trabajo, y ella concluye que entonces se va, Viota recoge el diálogo en off y muestra planos de escaparates en una zona comercial de Santander. Es un buen ejemplo de momento importante que se decide sin embargo no mostrar. Pero de la decisión podemos extraer algo también relevante: el escenario no es casual, hace referencia a esa supuesta bonhomía alcanzada por la España del desarrollismo donde hay gente que sigue teniendo que irse de su ciudad para tener un trabajo digno (que, por cierto, tampoco sabemos cuál es, solo lo que supone para Tina)¹⁶⁷, de modo que su pertinencia es incontestable, pero llama la atención la desafección de la película, o su búsqueda de una emoción más esquinada, más larvada: ¿cómo negar la melancolía fruto del encuentro de estos escaparates nocturnos y la asunción de la marcha? De este diálogo Viota recoge el desfilar de escaparates que la pareja posiblemente ve mientras habla: las prendas exhibidas son el único testigo, por supuesto indiferente, del drama sordo, nada espectacular, de la pareja. El escenario es todo, pero ya antes de *Contactos* se atreve Viota a eliminar a las figuras y quedarse con él en un momento clave.

¿Qué escenarios hay en esta ciudad? La reducción de elementos hace que sean más clave que en las películas previas. Tenemos aquí una Santander de escaparates y tiendas lujosas, solares en construcción y mercados populares. Para Tina, solo el mercado está abierto. Las tiendas cerradas son leit motiv. La ciudad pija, señorial, y la popular, son recogidas en *Fin de un invierno*, y entre ellas esa construcción omnipresente que hace referencia tanto a esa España terrible que no cesa de reproducirse como a la esperanza de futuro para Tina (hoy podemos decir sin

¹⁶⁶ - En las notas conservadas, se observa que una secuencia mostraba una bronca del jefe de laboratorio a José Luis. Se buscaría con ello probablemente dar muestra del descontento del personaje con su trabajo. Finalmente el conflicto fue eliminado, pero sí se decidió mantener los planos que le muestran trabajando y caminando con su novia, que sirven de intermedio entre dos secuencias de diálogo.

¹⁶⁷ - El desarrollismo es también referido por los edificios en construcción que contempla Tina desde su ventana.

ambages que refiere más bien lo primero). El planteamiento espacial de la película es pues más bien el de una constelación plenamente significativa.

¿Y el tiempo? Así afirma que la película abarca cinco días¹⁶⁸. Todo parece indicar que es así, pero nada nos asegura que transcurran seguidos. Luis dice que llamará a su amigo “esta misma noche”, pero lo hace de día. ¿Al siguiente? Sería lo lógico, pero antes de ello vemos a José Luis trabajar y después encontrarse con Tina, hemos de suponer que al final de su jornada. Pero supongamos que la llamada y el encuentro con José Luis tienen lugar en el mismo día. El amigo cita a Luis para la mañana siguiente. La cita con Tina, ¿tiene lugar esa misma noche? Nada nos permite afirmarlo, pero démoslo por bueno. Tres días. Ahora, ¿cuándo tiene lugar el siguiente encuentro con José Luis? Este encuentro, la última cita y la marcha ocupan con claridad dos días seguidos, pero la distancia respecto al primer bloque temporal es inexacta (observemos por demás que se corresponden a las dos partes propuestas por Así). ¿Dos días antes José Luis se iba y ahora no? Puede ser, pero en cualquier caso Viota no ha trabajado la película intentando que la relación temporal sea inequívoca. Tampoco es evidente que el montaje paralelo inicial y el primer diálogo transcurran en el mismo día, por no hablar de los planos intermedios del baile y el paseo diurno por la bahía (si no estuviera el paseo, podríamos pensar que la conversación sucede tras el baile). Viota sin duda ha jugado a ser más laxo con todo que de costumbre: hay aquí una suspensión de la concreción temporal que puede considerarse un fallo, pero que en cualquier caso incide en la ambigüedad temporal de *Tiempo de busca*, que estallará con fuerza en *Contactos*.

Fin de un invierno es la película más atomizada de Paulino Viota, la que busca una mayor libertad de tono, una mayor abstracción en la temática y la narrativa, la que ha tenido la frescura como motivación, aunque no tanto como consecuencia. También, la que redondea un proceso planteado como de aprendizaje, trabajando en cada película estilos diferentes:

Quizá menos *Las ferias*, pero las otras tres son... para mí la idea era: aprendizaje. Entonces, son tres estilos diferentes: el primero es un poco una especie de bazinismo llevado al extremo, de inmediatez total, con el plano-secuencia y el sonido directo y la improvisación. La segunda es una reacción, al ver la catástrofe de que no se entendía nada, y tal, es intentar hacer la película más clásica posible, es decir, con los mismos medios, que son horrorosos, pero doblándolo y escribiendo el diálogo de antemano, de tal manera que la primera tiene un diálogo como el del travelling que a mi me gusta tanto [se refiere al de la discusión de los amigos], pero que es un diálogo verdaderamente de besugos, porque se llevan dos minutos y medio y no dicen absolutamente nada, mientras que en las escenas parecidas pero absolutamente controladas de los travellings con las dos amigas de *Tiempo de busca* todo el diálogo es significativo, es decir, hablan también dos minutos, o dos minutos y medio, pero todo lo que dicen da información sobre ellas, sobre la trama y tal. *Tiempo de busca* es, estilísticamente, una reacción contra *José Luis*. Y *Fin de un invierno* es una reacción contra *Tiempo de busca*, pero un tercer estilo, que sería un poco más difícil de definir, porque no es el estilo digamos baziniano, si quieres, directo (...), tomar la cosa tal y como es, sin

¹⁶⁸ - Así, op. cit., p. 74.

intervenir, simplemente una actitud casi de documentalista, de ver las cosas y dejarlas vivir, y tal. Aquí no, aquí se trata de todo lo contrario, de hacer un cine muy de intervención estética, por así decir, muy de montaje. Ya el paralelo y el contrapunto de las dos primeras escenas, el uso de primeros planos... Es decir, es un estilo que evidentemente no es el mío (si es que yo tengo un estilo, que eso habría que verlo, probablemente no, pero bueno...), pero yo intenté buscar una fórmula que identificaba probablemente con el cine joven de los sesenta¹⁶⁹.

Fin de un invierno ha supuesto la primera experiencia de Viota en el formato semi-profesional de 16mm, más costoso, más difícil técnicamente y con más posibilidades de distribución por la posibilidad de tirar copias. Ha sido por tanto la primera película con un director de fotografía, Luis G. Espada, conocido del Ateneo, y dos actores vinculados a la EOC, Guadalupe G. Güemes y el valenciano Luis Porcar (propuesto por la actriz), además de incluir música original, compuesta por Félix Bolado, colaborador en las dos anteriores experiencias y ayudante también de dirección en esta según un reportaje publicado en la prensa local¹⁷⁰, si bien no aparecerá en esta categoría en los créditos finales, un tanto equívocos a decir verdad pues por ejemplo Santos Zunzunegui no es su montador aunque así lo afirmen¹⁷¹.

En consecuencia, *Fin de un invierno* será la película que marque la salida de Santander para su realizador: el estreno en esta ciudad, el 19 de abril, será privado¹⁷², mientras que el oficial, hasta donde tenemos noticia, tendrá lugar en noviembre en la sección informativa del 10º Certamen Internacional de Cine

¹⁶⁹ - Conversación con Paulino Viota, Santander, 30-XII-15.

¹⁷⁰ - del Vall, Alfonso, "Se está rodando una película en Santander", Alerta, 27-II-68, p. 6. Otro artículo sobre el rodaje fue el de Saiz Viadero, José Ramón, "Una película que costará 5000 duros", El Diario Montañés, Santander, 29-II-68, p. 7.

¹⁷¹ - La película fue en realidad montada por Paulino Viota en Santander, si bien debido al nuevo formato el trabajo se complicaba más. Viota monta el copión, pero serán luego Gonzalo Álvarez y Guadalupe G. Güemes quienes monten el negativo en la Pensión Santa Ana, sita en la madrileña calle Argensola, "siguiendo estrictas instrucciones telefónicas y escritas de Paulino, fotograma por fotograma, y sobre el negativo resultante se hizo la sonorización. En el montaje técnico se produjo un error grave que desencadenó un potente cabreo de Paulino: En uno de los planos del primer tercio de la película, en que aparece el rostro de Guadalupe en primer plano, se nos colaron unos fotogramas en que Guadalupe no mira de frente, sino hacia las luces del rodaje y que hubo que eliminar, incluyendo reformas en la sonorización". El mismo Álvarez realizó también los créditos, en Santander, en casa de sus padres, en la Semana Santa de 1968. <<Como curiosidad, la "G" de Luis G. Espada aparece en otro tono porque se me gastaron las "Ges" en el color inicial, por culpa de Guadalupe G. Güemes, que tiene muchas. Me reservé dos "Ges" para "Gonzalo" y "Encargado de producción">> (mail personal de Gonzalo Álvarez, 24-V-16). Álvarez era un viejo amigo de Paulino, estudiante de Ingeniería en Madrid, implicado en el colectivo santanderino CILISA y visitante asiduo de las instalaciones de la EOC, amén de ayudante de producción en *Fin de un invierno*. Como curiosidad, señalar que el dueño de la pensión Santa Ana era comisario de quiebras y la habitación en que Álvarez y Güemes editaron la película estaba siempre vacía para ser ocupada cuando fuera menester por el gobernador civil de Navarra, que la utilizaba como lugar discreto donde residir en sus viajes a la capital (Conversación con Gonzalo Álvarez, Madrid, 10-II-15).

¹⁷² - Anónimo, "Proyección de *Fin de un invierno*", El Diario Montañés, 20-IV-68, p. 7.

Documental y Cortometraje de Bilbao. La proyección tendrá como consecuencia la primera aparición de Viota en un medio nacional, concretamente el célebre número 77-78 de Nuestro Cine, íntegramente dedicado al cine español, donde Vicente Molina-Foix informa positivamente sobre *Tiempo de busca y Fin de un invierno*¹⁷³. Viota encabezará también la encuesta “Testimonio del cine independiente español” que tiene lugar en el mismo número. Es allí que, preguntado sobre sus proyectos cinematográficos, afirma: “Tengo escrito un guión sobre tres historias de amor para película de noventa minutos”¹⁷⁴. Es la primera noticia sobre lo que habrá de ser, casi dos años más tarde, *Contactos*.

¹⁷³ - La primera no formaba parte del festival pero fue exhibida en pase privado.

¹⁷⁴ - Viota, Paulino, “Testimonio del cine independiente español”, *Nuestro Cine*, nº 77-78, nov-dic 68, p. 78.

II

Madrid, año(s) 70

5. EL CAMINO A *CONTACTOS*

I

Tras la proyección de *Fin de un invierno* en Bilbao en el otoño de 1968, el nuevo encuentro entre la ciudad y el cineasta tendrá lugar el día 6 de febrero de 1970 con la proyección, a las ocho de la tarde, de *Duración*, publicitada en la prensa local como “película underground”¹⁷⁵.

Ignoramos casi todo de su génesis, pero es fácil aventurar que surge a raíz del trabajo efectuado sobre el guión de *Contactos* por Viota y Santos Zunzunegui. Ambos son amigos muy cercanos desde que en una proyección de *La taberna del irlandés* (Donovan’s reef, John Ford, 1963) el primero observara al segundo (aunque cabe la posibilidad de que fuera al revés) aplaudiendo la aparición del nombre del director en los créditos¹⁷⁶, y a lo largo de los siguientes años su evolución correrá pareja, entre constantes visitas al cine-club FAS y lecturas de autores estructuralistas, estudio de arte de vanguardia y lectura de Cahiers du Cinéma entre otras cosas, acompañados también por otros amigos como Javier Irurita (el más cercano de todos, en homenaje al cual se dará su nombre al protagonista masculino de *Contactos*), José Ángel Rebolledo, Antón Merikaetxebarría o Ricardo Zalacaín.

En enero de 1970, momento en el que Viota ya ha trasladado su residencia a Madrid y suspendido su intento de ingresar en la EOC en los exámenes de octubre del año anterior, Zunzunegui en Bilbao trabaja en una propuesta que saque el guión para largometraje que intentan escribir Viota y Javier Vega del estancamiento en que se encuentra. En esta propuesta, que devendrá capital para la definición de lo que acabaría siendo *Contactos* y que responde al nombre de “Cinema”, la duración comienza a convertirse en una protagonista de la película, con varias secuencias sin apenas contenido, mero registro de acciones, a veces activadas por cierto carácter enigmático, pero otras simplemente triviales. El nuevo camino que empezaba a abrirse parecía percibido por el propio Zunzunegui que, en nota adjunta a su primer envío, preguntaba a Viota: “creo que es antisignificativo ¿pero no será aburrido? A mi no me preocupa pero nunca se sabe”. La búsqueda de la reducción máxima de la expresión llevaba a una auto-limitación en movimientos de cámara, dramatismo y acciones, que corría riesgo de generar aburrimiento, cosa habitual cuando la duración no es ocultada por ningún elemento, hecho que siempre encontramos tras las frecuentes acusaciones hacia cineastas como Andy Warhol, Michael Snow o tantos otros (o compositores como Morton Feldman y La Monte Young, o pintores como Pietr Mondrian y Kasimir Malevitch...).

¹⁷⁵ - López Echevarrieta, Alberto, “Presentación en Bilbao: cine <<underground>>”, Pueblo, Bilbao, 4-II-70. Reeditado en García López, Rubén (coord.), op. cit., pp. 280-281.

¹⁷⁶ - Viota cuenta la anécdota (sin dar el título de la película) en “Encuentro con Paulino Viota: a propósito de la proyección de *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952)” en Poyato, Pedro (ed.), *Lo rural en el cine de John Ford*, Ayuntamiento de Dos Torres/Diputación Provincial de Córdoba/Universidad de Córdoba, 2011, pp. 87-105.

La película parece haber sido filmada en algún momento previo al 20 de enero, en lugar impreciso¹⁷⁷. Con una cámara alquilada de 16mm montada sobre trípode, Viota filmó en movimiento un reloj Leda perteneciente a Guadalupe G. Güemes, al que previamente se habían retirado todas las manecillas excepto la de los segundos. Según recibo de Fotofilm a nombre de Güemes, la película fue entregada para revelado el día 20, siendo recogida el 28 (la primera entrega de “Cinema” data del 24). El final y principio de la película fueron entonces unidos en una cinta sin fin para conseguir una proyección continua.

En principio, cualquier descripción de *Duración* es forzosamente sucinta: un plano frontal y en blanco y negro de la esfera de un reloj con solo la aguja del segundero en marcha, y dos letreros: el de la marca en la mitad superior, y las inscripciones “antimagnetic” y “waterproof” en la inferior. Partiendo de la posición superior del segundero, el reloj avanza y no se detiene nunca, mientras escuchamos el sonido de un metrónomo¹⁷⁸. ¿Cuándo termina la película, pues, si consiste en una cinta sin fin? Cuando se haya ido el último espectador (una decisión que, según Zunzunegui, habían tomado entre ambos¹⁷⁹).

Sin embargo, como en toda obra fílmica consistente en una atención concentrada sobre un único hecho u objeto, la descripción puede ser más “intensa”. Así puede empezar a observarse cómo, posiblemente por encontrarse frente al reloj, la cámara produce dos zonas de sombra frente a otras dos más iluminadas. Las primeras ocupan la zona superior e inferior, como dos triángulos cuya punta confluyera en el centro, creando así la posibilidad de imaginar un reloj de arena dibujado sobre el reloj mecánico. Dos relojes inútiles, sin hora, en uno.

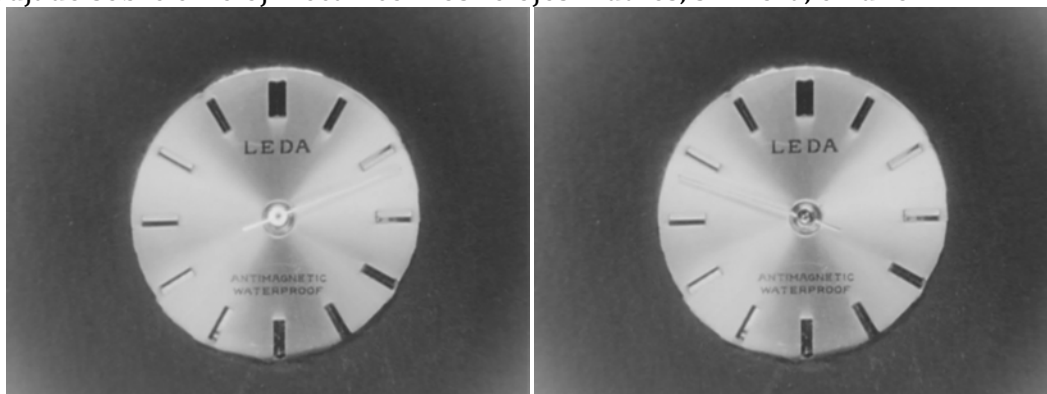


Fig. 167 Fig. 168

Estas zonas de luz y sombra generan cambios en el único elemento móvil de la imagen: la aguja. <<Pero qué aguja: una espada que transmuta de color, adoptando un increíble fulgor cuando alcanza y sobrepasa los 30 segundos. Habría que dar la

¹⁷⁷ - Solo había dos personas presentes, y cada una recuerda con gran claridad un lugar distinto de rodaje: Viota, su pensión en Ferraz, y Güemes su piso en la calle Camilo Alonso Vega de Santander. Nos inclinamos por la primera opción, por la mayor facilidad para conseguir una cámara de 16mm en la capital.

¹⁷⁸ - La película era muda, accionándose un metrónomo real en la proyección. En la edición en DVD se obtuvo de una biblioteca de sonidos.

¹⁷⁹ - Zunzunegui, Santos, “Im Lauf der Zeit (1970-2014)”, en García López (coord.), op. cit., p. 103. Zunzunegui fue el organizador y presentador de la proyección, única que hasta hoy se haya realizado de la película, y a la que Viota no asistió.

vuelta al verso de JRJ y decir: "el tiempo con la luz dentro". (...) Es un instante increíble, cuando la aguja resplandece. Justo antes, entre los 20 y los 30 segundos, es totalmente negra, como las líneas temporales, también negras entre los 55 segundos y la apocatástasis del tiempo, su pliegue y su bucle. En *Duración* hay metamorfosis asombrosas"¹⁸⁰. Sin embargo, el instante de mayor fulgor se da más bien entre los segundos 10-15 [Fig. 167] y 45-50 [Fig. 168], es decir el comienzo y final de la mitad superior del reloj, donde la luz de la aguja es tan resplandeciente que casi logra que se confunda con el fondo.

Es poco antes del segundo 15 que la aguja empieza a oscurecerse, volviéndose "totalmente negra", como dice Richard, no tanto entre los 20 y 30 segundos cuanto entre los 20 y 25, momento en que empezamos a vislumbrar una nueva iluminación que en efecto arranca a partir del 30. Pero en la siguiente mitad la oscuridad retorna entre 40 y 45. Puede parecer absurdo, pero hasta por casualidad parece la simetría una entusiasta compañera del cine de Viota, aunque como siempre no sea perfecta, exacta: en la mitad superior la luz es simétrica en los dos lados, pero en la inferior no. Es una diferencia que puede observarse sin necesidad incluso de movimiento, con tan solo mirar la idéntica iluminación de las marcas correspondientes al 2 y al 10, y la distinta del 4 y 8.

No se acaban los elementos de interés aquí, que pueden permitir mostrar o al menos proponer *Duración* como una película de visión nada "aburrida" e incluso gozosa (a pesar incluso de las intenciones de sus creadores) al menos durante unos cuantos minutos. Así, Richard llama la atención sobre la aguja pero aún quedan otros tres elementos clave: el centro, la sombra y las marcas de los minutos.

Recomendamos a todo espectador de *Duración* una atención detenida sobre el centro de la esfera. Éste comienza a iluminarse alrededor del segundo 4, con un brillo que se abre como un pequeño punto para después crecer extendiéndose por todo el círculo hasta hacerlo refulgir con gran fuerza. El nuevo fulgor retorna a partir del segundo 30, pero ahora sin invadir todo el espacio, aunque puede percibirse la intensidad del reflejo de los rayos luminosos sobre la superficie frente a él. Entre estos dos momentos se encuentran no solo la retirada del brillo sino una miríada de matices, pues el centro no es una superficie simple que reaccione uniformemente a la luz, sino que el eje de las manijas parece tener una base curva, y su interior tampoco es plano. En realidad, la mayor cantidad de matices visuales de *Duración* se concentran aquí, una suerte de música lenta y constante, que hace pensar en la cadencia que marcará todo el metraje de *Contactos*.

Pero tampoco debe olvidarse que, como siempre que hay luz, hay asimismo sombra, protagonista aquí de un baile que introduce cierto dinamismo en los movimientos. La aguja es seguida por su sombra hasta el segundo 15, y precedida después hasta el 20, momento en que vuelve a colocarse detrás hasta el 30. Precedida de nuevo, la aguja avanza, y poco antes del 45 la sombra vuelve a ponerse detrás, para casi desaparecer en la zona oscura que se inicia en 55. Pero sobre todo, estas sombras interactúan con ese otro elemento, más variado de lo que parece, constituido por las marcas de los minutos, todos ellos elementos por

¹⁸⁰ - Richard, Julius, "Duración", en García López (coord.), op. cit., p. 98. "JRJ" es Juan Ramón Jiménez, cuyo verso "la luz con el tiempo dentro" (Jiménez, Juan Ramón, *Vida. Volumen 1: Días de mi vida*, Pre-Textos, Madrid, 2014, p. 108) ha sido citado previamente en su texto.

supuesto fijos pero que debido a la iluminación introducen variedad en la imagen por tener todos distintos grados de luminosidad, repartida además de distintos modos debido a su ubicación. Así, 11, 12, 1 y 4, 5, 6 son las marcas más oscuras, mientras que 3 y 9 quedan divididas en dos mitades idénticas de luz y sombra y las demás en disimétricas. Seguir estas gradaciones hace pensar en los ciclos lunares, esa esfera celeste y perenne cuya luz crece o mengua. Pero sobre todo, el principal elemento de “acción” en *Duración* lo acabaría constituyendo el juego que la aguja crea en su doble pasar por cada marca, precedido o seguido por su sombra, y que convierte cada encuentro, predecible y rutinario, en un dinámico juego lumínico, particularmente rico en las marcas donde coinciden luz y oscuridad.

Duración es móvil e inmóvil, inevitablemente. Su minuto repetido en bucle nunca cambia, pero ese minuto está a su vez repleto de movimientos, cambios, desplazamientos que precisan una atención reposada, atención a la que será posible familiarizarse con todos y cada uno de ellos debido a una repetición constante que además no se detendrá hasta que ella no quiera, porque esta película llamada “duración” carece de duración definida: durará lo que decida el espectador. La película es inmóvil porque nunca cambia, su minuto se repite una y otra vez, pero ese minuto contiene cambios que solo la repetición permite ver, advertir, atender, puesto que ese metraje en una película cualquiera no sería de ningún modo contemplado con la misma intensidad o interés.

Cabe la posibilidad de que las virtudes de la película en bucle llegaran a Viota a través de la visión, en el mismo festival en que se proyectó *Fin de un invierno*, de *El 17 de Elvira* (Manolo Calvo, 1968), filme “proyectado en Bilbao con una duración de veintisiete minutos sobre la también infinita que puede tener, pasando como cinta sin fin un breve material rodado que se compone de cuatro o cinco disfraces que su único autor- el propio Calvo- adopta saliendo y entrando sucesivamente del portal de su casa, número 17 de la calle Elvira”¹⁸¹. Se trata de una película que impacta, según confesión propia, tanto a Viota como a Zunzunegui, donde era la “monótona repetición” la que, a decir de Molina Foix, hacía comprensible su “evidente sugerencia intencional”¹⁸². Eso sí, la proyección, según la descripción tanto del crítico como del autor, fue sumamente animada incluso a pesar de haber tenido lugar a las cuatro de la madrugada, suponiendo una experiencia placentera, divertida¹⁸³, en las antípodas de la que buscará Viota.

Sin embargo, pese a ser en efecto una película en bucle, esto no es en *Duración* sino el método necesario para que el reloj no deje de funcionar en la pantalla. No se trata de que el espectador perciba un bucle, sino un reloj que no se detiene, que

¹⁸¹ - Molina Foix, Vicente, op. cit., p. 76. El “también” hace referencia a *Del tres al once* (Antonio Artero, 1968), asimismo una cinta sin fin pero que se proyectó sin repeticiones. Otro ejemplo de obra de similar técnica aunque distintos resultados es *Múltiples, número indeterminado* (Javier Aguirre, 1967-1970), suerte de variación del célebre *Zen for film* (Nam June Paik, 1974) donde una tira de doce metros de película transparente se proyecta durante el tiempo que el proyccionista quiera, arrastrando consigo toda la suciedad que se le adhiera por el camino. Aquí, a la duración indeterminada de *Duración* se añade la perpetua variabilidad de sus imágenes, lo que hace que carezca de la apariencia de ser un bucle. En lo primero, es lo contrario de *Duración*; en lo segundo, coinciden.

¹⁸² - Id.

¹⁸³ - Así lo afirma el autor en Calvo, Manolo, “Testimonio del cine independiente español”, *Nuestro Cine*, nº 77-78, noviembre-diciembre 1968, p. 82.

gira y avanza sin parar. El bucle es el de la película en el proyector, no el de esta en la pantalla, como sucedía en el caso del filme de Calvo. Por eso los espectadores de la única proyección celebrada esperan un cambio, algo que no sucedería si el bucle fuera percibido desde el principio. En su crónica, López Echevarrieta dice que, a más de treinta minutos de iniciada la proyección, “se corre la voz de que lo que estamos viendo es una cinta sin fin de veintiún metros”¹⁸⁴. Es, posiblemente, este el momento en que los espectadores cobran conciencia de que *Duración* no es sino una trampa, una cárcel para espectadores: si se quiere ver la película, no queda otra que ver ese reloj girando una y otra y otra vez...

Otra posibilidad es invocar a Warhol, que en su primer periodo dedicaba películas a rascacielos (*Empire*, 1964), hombres dormidos (*Sleep*, 1963), hombros de bailarinas (*Shoulder*, 1964) o rostros humanos (la serie *Screen tests*, 1963-1966), llamaba la atención sobre lo que se produce cuando el tema se reduce y la redundancia, la inmovilidad y la duración imperan. *Empire*, concretamente, nos encierra durante ocho horas en la contemplación del Empire State Building por la noche, e incluso su imagen incluye una suerte de reloj, pues cada cuarto de hora parpadea una luz a la izquierda del rascacielos. Warhol nunca hizo películas sin fin y solo episódicamente utilizó los bucles (por ejemplo en algunas secciones de *Sleep*), pero podía dar esa impresión, aparte de por las muy inadecuadas descripciones que de sus películas circulaban, por su uso del cine como oportunidad para mirar con detalle y calma hechos u objetos singulares, como Robert Indiana comiéndose una fruta con delectación (y bobinas ordenadas al azar) en *Eat* (1964). Muy equivocadamente se ha tendido a interpretar las suyas como obras cuyo valor reside únicamente en su idea, cuando, como manifiesta sobremanera la sensualísima *Sleep*, se basan antes bien en un placer de la mirada obtenido por una ralentización del ritmo (no solo de lo filmado sino de la proyección misma, a 16fps), una reducción de elementos (incluso al filmar el Empire State Building, se escoge la noche y se sigue rodando incluso cuando todas sus luces se han apagado, dejando la pantalla sumida en la oscuridad durante más de una hora) y un redescubrimiento de la textura (que sobre todo en *Sleep* puede recordar a la erotización de los cuerpos mediante la iluminación y el ligero desenfoco en cineastas como Pabst o von Sternberg). Difícilmente en cualquier caso pudiéramos imaginar a Warhol haciendo una película como *Duración*, pues toda su obra se basa muy principalmente en la curiosidad y fascinación por sus objetos, lo que en pocos lugares se observa tan bien como en el primer periodo de su cine, pero sí es un insuperable ejemplo de mirada concentrada en un solo objeto, y de cine que considera la duración como su materia prima fundamental. Que el placer no esté entre los objetivos de Viota no es óbice para advertir que puede estar entre las consecuencias de su obra. Películas como las de Warhol o la de Viota (o Frampton o Sherwin, recordados también por Richard¹⁸⁵), mostrarían la inevitable sensibilización de la mirada cuando el cine le permite concentrar toda su atención en un único objeto, como se sensibiliza el oído con la música minimalista que compositores como La Monte Young practicaban desde comienzos de los sesenta. Young por ejemplo trabajaba “la riqueza que se encierra en un solo

¹⁸⁴ - López Echevarrieta, Alberto, <<Cine “underground” o lo intolerable>>, Pueblo, Bilbao, fecha desconocida. Reeditado en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 283.

¹⁸⁵ - Richard, Julius, op. cit., p. 98

evento sonoro mantenido lo más igual a sí mismo que se puede durante mucho tiempo”¹⁸⁶, y Terry Riley, en *In C* (1964) mantenía “el pulso inicial a lo largo de toda la obra, sin interrupción ni cambio”¹⁸⁷. Curiosamente, encerrar al ojo o al oído acaba produciendo su hipersensibilización a las fluctuaciones del sonido, al grano de la película en 16mm, a la luz, las sombras, como aquí el movimiento de la aguja y de su centro... todo ello está ahí y, por las descripciones de la proyección, algún que otro espectador debió disfrutarlos. Zunzunegui recuerda que había <<aquellos que defendían la continuidad de la proyección como forma de acceder a un “vaciado mental” de corte zen>>¹⁸⁸, para el que la lenta musicalidad de los movimientos de la luz y la sombra sobre los distintos elementos del reloj pudieron generar un gran servicio. El vaciado de la propia subjetividad puede obtenerse a través de la pérdida de uno mismo en la contemplación intensiva de un objeto, sobre todo si posee un movimiento cíclico, como sucede con la repetición de un mantra o las circulares danzas de los derviches. Pero por otro lado, buscando *Duración* como veremos una toma de conciencia del espectador de su naturaleza de tal, ¿no puede formar parte de esta la independización de su mirada respecto de todos los parámetros, generalmente argumentales y discursivos, que rigen la atención hacia lo que sucede en una pantalla, que hegemonizan su relación con todo objeto fílmico? No otra cosa comportaba para John Cage, influencia fundamental de los compositores minimalistas, la liberación del oyente, que implicaba algo muy parecido a la del compositor: darse cuenta de que todo es música, de que no existe el silencio¹⁸⁹.

Con su célebre 4'33" (1952) Cage creaba una obra que consistía en abrir los oídos a lo que ocurre durante eso que en música se llama “silencio”. Desaparecía en la obra toda creación de sonidos articulados y solo quedaba la pieza musical como tiempo, como duración. Cage solo establecía un tiempo durante el que debía suceder algo, pero no algo establecido sino la inacción del intérprete y con ello el acontecer de lo que no puede no suceder cuando tenemos orejas y ojos, sentidos en suma: “Con esta obra se atiende al sonido, al silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra musical. Se produce, de este modo, un silencio musical en sentido clásico pero, como pretende Cage, cargado de ruidos. Se hacen evidentes, audibles, el transcurrir sonoro y su propia espacialidad”¹⁹⁰. El empeño de Cage era sumamente pedagógico, liberador e incluso revolucionario en su búsqueda de una educación sensitiva, una liberación de hábitos de escucha y un consiguiente redescubrimiento del mundo, que podía comenzar por algo tan simple como rechazar los sonidos determinados y hacer

¹⁸⁶ - Barber, Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p. 60.

¹⁸⁷ - Id.

¹⁸⁸ - Zunzunegui, op. cit., p. 103.

¹⁸⁹ - Esperanza Collado recuerda también a Cage al hablar de Warhol, afirmando que este último “destruyó el movimiento en tanto que distracción de la consciencia del tiempo, mostrando el proceso perceptivo como duración en su estado más puro y bergsonian. Nos confrontaba, en tanto que espectadores, con nosotros mismos como centro indiscutible de la obra, como había demostrado John Cage por su parte”. Collado, Esperanza, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho, Madrid, 2012, p. 48.

¹⁹⁰ - Pardo Salgado, Carmen, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2001, p. 39.

proliferar el silencio “musical” para que en él entrase el sonido de la propia vida y la creación se trasladara a la propia audiencia y el mundo que habita (pues no solo tenemos los sonidos que pueden producir los espectadores, sino los diversos elementos del espacio mismo). Algo muy parecido aunque por distintas vías a lo que como veremos sucederá en *Duración*.

El título de la obra era equívoco: su interpretación no tenía por qué durar cuatro minutos y treinta y tres segundos ya que aquella duración “había surgido al azar y no se trataba de hacer del azar un fetiche”¹⁹¹, quedando la duración al arbitrio del intérprete. Pero de todos modos convendremos que tomar un minutaje concreto como título invita poderosamente a que la interpretación dure exactamente eso, y así en efecto ha solido ser. En el proceso de desaparición del yo que constituye una de las líneas maestras del trabajo de Cage, éste no podía no advertir que, no habiendo escrito una sola nota para la obra, él seguía presente en ella a través del establecimiento de la duración. Por ello, diez años más tarde, aparece *0'00'' (4'33'' n.º 2)* (1962) “con la que abandona Cage el principio de estructuración del tiempo”¹⁹², consistiendo la obra tan solo en la realización de una “acción disciplinada, sin interrupciones y generando, en todo o en parte, una obligación para otros. Nunca dos interpretaciones de esta obra se han de realizar a partir de la misma acción; tampoco puede esa acción ser la interpretación de una pieza musical”¹⁹³. El autor así ya no decide siquiera la duración, ni el principio ni el final, dejando todo ello en manos de lo que dure la acción que escoja el intérprete (otra instrucción señala que ésta debe estar amplificada).

Viota tampoco decidirá la duración de su obra, dejándola en este caso no en manos de un “intérprete” sino de la misma audiencia (aunque, lo recordamos una vez más, sin que esta lo sepa). *Duración* dura, como no podría ser de otro modo, pero es imposible decir cuánto, ya que carece de duración determinada. Que una película llamada “Duración” carezca de una duración determinada, es de una coherencia irreprochable. Ese constante pasar del tiempo, esa acumulación de segundos ante nuestros ojos, no parece tener otro objeto que seguir acumulándose, generar una masa de tiempo sin intención alguna de finalizar en un momento dado. Una película llamada “Duración” no podía transcurrir sino en cinta sin fin, ser infinita por definición. En este sentido el bucle es de nuevo solo una técnica: no es que el tiempo sea circular, una constante repetición¹⁹⁴, sino que esta es el único medio técnico que permite producir la infinitud. En este sentido la circularidad del reloj no tendría relación tanto con el tiempo como con el franquismo, dimensión alegórica, metafórica, de la que hablaremos más adelante.

El título es “duración”, no “tiempo”. El tiempo es una categoría abstracta, la duración en cambio hace referencia a su dimensión más concreta, el hecho de que las cosas, la materia, la vida, las películas, duran. El tiempo pasa, la duración queda, porque *es*: es el tiempo de los objetos, el tiempo encarnado, materializado. Un reloj nos da la hora, pero esto conlleva que no hay en él ni tiempo ni duración, antes

191 - Id.

192 - Barber, op. cit., p. 59.

193 - Texto de la partitura de Cage, citado en Barber, op. cit., p. 59.

194 - En cualquier caso Julius Richard, en otro lugar, recuerda el sentido de “duración” presente en el *I Ching* como “lo largamente perdurable. Permanece firme y no cambia su rumbo. ¡Continúa de la misma manera!”, Richard, Julius, *La requetemodernidad. Ensayos cinemáticos 2010-2015*, Amargord, Madrid, p. 165.

bien incluso que está allí para que no los percibamos sino como puntos o marcas de un recorrido. Hay tiempo en un reloj, pero como categoría abstracta, como deducción. Recordemos que Viota filma un reloj que no da hora, que solo sirve por tanto para decirnos que el tiempo pasa, que transcurre, eso que, por lo general, los relojes nos permiten olvidar, a favor de esos momentos puntuales que nos informan de la cercanía mayor o menor de los momentos del día que realmente nos importan. La mutilación que está en la raíz de *Duración*, la de las agujas de las horas y los minutos, hace que el reloj sea por fin una máquina que se llena de tiempo, en la que se hace manifiesta la duración, tanto del objeto como de la película como de nosotros, que lo miramos, mientras lo miramos. Cada paso de un segundo nos la dice. La duración del objeto, de la película, del espectador, saltan a primer plano, primer paso en esa toma de conciencia buscada. El común denominador de todo cine es que sus imágenes duran, porque el cine es el arte de las imágenes que tienen a la duración como su elemento esencial (al contrario que en la fotografía, donde las imágenes duran en tanto objetos pero no en tanto imágenes). Es con la duración que el cine talla el tiempo, que lo suma o resta, que lo exhibe o esconde. *Duración* se dirige al corazón del cine, que no es ni el espacio ni el tiempo ni el movimiento, sino la duración de la imagen, el tiempo concreto de su transcurso. En realidad, es una película muy poco metafísica, cercana a esa búsqueda de la literalidad, de la tautología, tan propia de cierto arte experimental de la época, no solo hispano pero muy cultivado aquí, como el del grupo ZAJ, la poesía de autores como Felipe Boso o Fernando Millán o el cine de Carles Santos, que Vicente Benet cita también al hablar de esta misma película¹⁹⁵. Poco puede haber más tautológico y literal que hacer que una película llamada *Duración* consista en mirar el constante girar de un segundero, y que este girar no acabe nunca¹⁹⁶.

Como hemos visto, coinciden en España algunas otras películas de características similares, con principio pero sin fin determinado, *El 17 de Elvira y Múltiples, número indeterminado* como mínimo, pero ha de advertirse que la duración de la película de Calvo la decide el autor en cada proyección y que Aguirre recomendaba una duración de ocho o diez minutos, aunque diera libertad para que cada cual escogiera la que prefiriese¹⁹⁷. Los autores aún detentan en

¹⁹⁵ - Benet, Vicente J., "El aire de los tiempos: las películas experimentales de Paulino Viota en su contexto", en García López (coord.), op. cit., p. 91. En este aspecto también pueden recordarse obras del citado Aguirre, como *Espectro siete* (1970), o de Valcárcel Medina, cuyo fundamental largometraje *La celosía* (1972) es también pertinentemente recordado por Benet.

¹⁹⁶ - La tautología entre cine y tiempo es señalada por Esperanza Collado no solo respecto a las primeras películas de Warhol sino también a otras como *Wavelength* (Michael Snow, 1966-1967), obra clave del llamado cine estructural, definido por P. Adams Sitney como "un cine de estructura en el que la forma del film en su conjunto es predeterminada y simplificada y se convierte en su principal impronta" (Sitney citado por Collado, op. cit., p. 39), un cine caracterizado por su "tendencia a simplificar el contenido del film, desmitificar el medio a través de la presentación cruda de sus materiales y propiedades, y la nueva importancia que estaba adquiriendo en general la experiencia contemplativa y/o creativa en tanto que proceso" (Collado, p. 40), lo que permitiría considerar a *Duración* un claro ejemplo de cine estructural hispano.

¹⁹⁷ - Aguirre, Javier, *Anti-cine*, Fundamentos, Madrid, 1972, p. 43.

cierto modo el dominio sobre el tiempo de sus obras, o lo dejan en manos de un intérprete (proyeccionista) determinado, como Cage en las dos partes de su 4'33''. Sin embargo, *Duración* solo termina cuando todos los espectadores han abandonado la sala. El autor ni siquiera acudió a la proyección, y su "ayudante" Zunzunegui no hizo más que presentarla ("No quiero adelantar nada (...) puesto que la cinta es suficientemente elocuente"¹⁹⁸). Y aquí se encuentra el hecho quizás más fundamental de su propuesta.

La música minimalista parte de la influencia de Cage, pero éste enseguida se desmarcó de ellos. Como reflexiona Barber, aunque el minimalismo nace <<de la costilla cagiana de la no interferencia, de "un sonido es un sonido, un hombre es un hombre", pronto quedará claro que el punto de vista adoptado es distinto, si no opuesto. El minimalismo apunta hacia el centro de la circunferencia, hacia el punto. Cage, por su lado, apunta hacia el exterior de la circunferencia: la multiplicidad. Los minimalistas continúan moviéndose en una estética del "objeto", Cage acentúa su oposición por lo no-dual: el proceso, el todo"¹⁹⁹. Por ello <<la música se llena de gestos, de acción, de teatro. "Una oreja sola, afirmará Cage, no es un ser". La música es una de las partes del teatro>>²⁰⁰. Cage, recordemos, inventa el happening, crea entornos, situaciones, donde el público pasa a ser intérprete, protagonista, y debe él mismo producir lo que quiera que pase.

Pese a la concentración extrema en su objeto, lo que importa a Viota en *Duración* no es éste, no es la película, sino aquello a lo que esta puede dar lugar. Así, Richard recuerda el cine de Isidore Isou o Guy Debord hablando de *Duración*, debido a que aquellos mostraron que podía haber cine sin imagen pero no sin tiempo, pero sobre todo importa recordar que uno de los elementos centrales del situacionismo era no tanto crear obras cuanto, precisamente, situaciones, que "no se trataba de practicar una destrucción total del cine, sino de integrarlo en la vida"²⁰¹. Por eso en el fondo no hay mejor crítica de *Duración* que las descripciones de López Echevarrieta, Merino y Zunzunegui²⁰²: no un análisis de la película, sino de lo que aconteció durante su transcurso, el acontecimiento a que dio lugar durante el espacio de su duración. Cuando Richard invierte el verso de Juan Ramón Jiménez, manifiesta el tiempo como una caja que a todos nos contiene, una jaula de todos, un espacio que todo lo engloba, conversión del tiempo en espacio que, en recuerdo de Wagner o no, es central en las dos obras de Viota de este año 1970, si bien con la particularidad de que, allí donde *Contactos* es un objeto puro y duro (sobre todo duro), cerrado casi de forma hermética, *Duración*, pese a aparentar esto mismo, no conduce sino hacia su exterior, hacia lo que acontece en su transcurso fuera de sí (cine en este sentido, expandido).

¹⁹⁸ - López Echevarrieta, op. cit.

¹⁹⁹ - Barber, op. cit., pp. 60-61.

²⁰⁰ - *Ibíd.*, p. 68.

²⁰¹ - Collado, Esperanza, op. cit., p. 121.

²⁰² - Existen tres descripciones de la proyección: la primera y más inmediata, ya citada, de López Echevarrieta; la segunda, de pocos días después, de Merino, José Luis, "Sin título", programa de la Galería Grises, Bilbao, 17 al 28 febrero 1970, reeditada en García López, Rubén (coord.), op. cit., pp. 284-287, y la tercera, redactada casi cuarenta años después, por Zunzunegui, Santos, "En el curso del tiempo", *El Viejo Topo*, nº 242, marzo 2008, pp. 75-76, reutilizada después en su escrito definitivo sobre la película, Zunzunegui, Santos, "Im Lauf der Zeit (1970-2014)", op. cit., pp. 100-107.

Según Viota y Zunzunegui, *Duración* no deja de ser una película sobre la “toma de conciencia”, algo que para el marxismo de autores como Lukacs o Sartre tenía una gran importancia. En este caso, una toma de conciencia del espectador, tal como bien explica Zunzunegui:

Estamos ante una obra didáctica que trata de ayudar al espectador a tomar conciencia (conviene recordar que la película se rueda y exhibe bajo un régimen dictatorial) de que debe “fabricar su vida”. Y lo hace con un instrumental creativo reducido a la mínima expresión. Haciendo de una de las bases constitutivas del cinematógrafo (espacio, tiempo) su arma fundamental, expulsando, de manera radical, cualquier referencia a la “narración cinematográfica”. Recordemos, de nuevo, que estaba previsto que la proyección se clausurase en el momento en que el postrer espectador abandonara la sala oscura. De tal manera que a un minimalismo creativo le corresponda un maximalismo político. De ahí su potencialidad política implícita en la medida en que apuntaba directo al corazón de aquello que nos era robado por el régimen dictatorial: el tiempo²⁰³.

De modo que Viota y Zunzunegui poco pensaban en la luz que irradia el centro del reloj o el juego de las sombras de la aguja sobre su variada superficie. Para ellos, su película era tan aburrida como para sus más furiosos espectadores, pero se trataba de darse cuenta de que, dicho torpemente, no era la obra el centro de la obra. El reloj sin hora solo dice una duración vacía de contenido en la pantalla que no podrá evitar sin embargo llenarse del mismo en la sala que, previsiblemente escandalizada, lo contemple. ¿Se trata entonces de epatar, o torturar a su espectador? No. En cierto modo, *Duración* posee un discurso, “una idea que estaba muy en boga entonces, la idea de que cuando ves una película renuncias a tu propia vida, a tu propio tiempo de vida, y vives vicariamente las vidas de los personajes de las películas”²⁰⁴. En este sentido, *Duración* sería una simple crítica a un cine adocenador que inmovilizaría a sus audiencias en la contemplación de un espectáculo en el fondo vacuo, camuflado bajo su apariencia de realidad y sus variados mecanismos de identificación, pero que no nos lleva a otra cosa que a “perder el tiempo”. *Duración* al contrario solo tendría un personaje, un reloj que no da la hora pero que nos dice que mientras lo vemos pasa el tiempo y es lo único que pasa, de modo que eso que pasa sin que pase nada se convierte en protagonista y con ello solo cabe acabar pensando en qué lo estamos empleando. La tautología implica una vacuidad que justamente puede ser tomada por algunos espectadores en el más zen de los sentidos, pero que para sus creadores apuntaba más bien a una denuncia del espectador rendido a la contemplación fascinada, alienada e inerme (algo que permitirá a Zunzunegui utilizar la “minimalista iconoclastia” de esta película para denunciar la “barroca iconofilia”²⁰⁵ de *The clock* [Cristian Marclay, 2010]) y, en segundo lugar, haciendo a la película devenir metáfora por amplificación, del modo en que el franquismo robaba el tiempo a quienes lo padecían.

Es aquí que reencontramos la circularidad del reloj, y el bucle infinito. ¿Qué otro sistema político que la dictadura permite la unión absoluta de lo estético y lo

²⁰³ - Zunzunegui, op. cit., pp. 106-107.

²⁰⁴ - Conversación con Paulino Viota, Santander, 30-XII-15.

²⁰⁵ - Zunzunegui, op. cit., p. 107. Los subrayados son del autor.

político? ¿Cómo asistir a una proyección donde progresivamente se evidencia que el espectador está encerrado en el girar perpetuo de un segundero, y que ello no movilice en él el otro encierro manifiesto en que transcurre cada segundo de su vida, el de la dictadura franquista? Es el hecho de la proyección, así, el que produce esa amplificación que convierte a la película en alegoría, y tanto más si “cualquier actividad cultural por nimia que pudiera parecer era, en aquellos momentos de las postrimerías del franquismo, no sólo eso sino también un posible foco en el que activar una oposición (todo lo tímida y limitada que se quiera) a la dictadura”²⁰⁶. El artículo de Zunzunegui es una memorable muestra de cómo basta que se viva en dictadura para que la simple imagen de un reloj tome unas dimensiones políticas insospechadas, amén de un singular retrato de las tendencias que podían encontrarse en este tipo de actos.

Pero no de otra cosa se trata. *Duración* no puede ser separada de lo que sucedió en su proyección, porque su búsqueda es la de una situación. Pero lo que termina de impedir que la entendamos como una película sádica (tal como podríamos considerar a *Contactos*, por ejemplo), es el hecho de que ese público que se descubre esclavizado por la película, puede ponerla fin cuando lo desee. Aunque nadie le haya informado de ello, pero es así. Porque en realidad, esa película solo existe porque él está allí. Solo la presencia del espectador garantiza que la película, que la esclavitud continúe²⁰⁷. En el fondo, *Duración* es un film ortodoxamente marxista: si la película manifiesta una esclavitud, la del espectador ante ella, la vivencia vicaria del tiempo, el cine como una colonización de la vida, basta que el espectador salga de la sala no sólo para que deje de padecer la esclavitud, sino para que esta termine... siempre y cuando se vayan todos, claro está. Por amplificación, de nuevo: al final, está en nuestras manos que la dictadura continúe. La esclavitud es un “tigre de papel”, como del imperialismo norteamericano decía Mao²⁰⁸ o del franquismo podía decir Carrillo: en el pueblo está el auténtico poder. Por ello, y aunque las crónicas no lo vean en absoluto bien, no cabe sino celebrar que la proyección terminase con una toma violenta del poder: un asistente arrancó los plomos y huyó con ellos para que la proyección no pudiera retomarse. Tomó conciencia de su poder y puso fin a la película, no solo interrumpió el acto, sino que se hizo con los medios de producción. ¿Cómo podría haber obtenido éxito mayor la proyección de una película que buscaba que sus espectadores tomaran conciencia de hasta qué punto el franquismo, pero también el propio cine, les robaba el tiempo, que el que alguno se rebelara y pusiera fin él mismo a la película y a toda posibilidad de que la proyección se reanudase? Autonomía obrera, espectador emancipado, que casi como un héroe no solo se resta a sí mismo al dominio, sino que lo erradica para sus compañeros y camaradas. El 6 de febrero de 1970, así, puede considerarse como el día donde la proyección de *Duración* (no solo la película, tan solo una parte de la obra) se constituye como uno de los momentos

²⁰⁶ - *Ibíd.*, p. 102.

²⁰⁷ - Esto acaba convirtiendo a *Duración* como hemos sugerido más arriba en una singularísima muestra de cine expandido, donde el público puede intervenir sobre la película, puede, de hecho, ponerla fin. Lo singular de *Duración* radicaría en que el público no posee este dato, dándose la “expansión” cinematográfica si y solo si el espectador toma conciencia de su poder en tanto tal.

²⁰⁸ - Tsetung, Mao, “El imperialismo norteamericano es un tigre de papel”, en *Obras escogidas*, tomo V, Ediciones en lenguas extranjeras, Pekín, 1977, pp. 334-338.

más importantes en la historia del arte experimental hispano, acaso su mayor obra maestra (insistimos: incluyendo en la obra todo lo que generó, extracción de plomos incluida), y más singulares de la vida cultural del período. Uno de esos momentos que resumen una época, como bien intuyó Zunzunegui en su artículo, y un caso extremo no sólo en la unión estética-política, sino en las dictaduras como agentes de esta... como seguramente demostraría una proyección de la misma obra hoy día.

II

El Paulino Viota que estrena *Las ferias* en septiembre de 1966 no es, como puede verse, el mismo que estrena *Duración* en enero del 70 (y *Contactos* en noviembre). En el primero de estos dos momentos, como vimos, Viota era aún un clásico cinéfilo formado en la lectura de *Film Ideal*, embebido en la atmósfera creada tanto por la política de autores heredada de los *Cahiers du Cinéma* como por el humanismo de esta misma publicación, que tan bien casaba tanto con el nacionalcatolicismo franquista como con la oposición interna representada por una publicación como *Cuadernos para el Diálogo*, cuya aparición advertimos en *José Luis*, así como en *Tiempo de busca* lo hará por cierto el fundamental *Qué es el cine* de André Bazin, recién editado en su integridad por la editorial opusdeísta Rialp en 1966.

En la España de los sesenta, el francés era todavía el idioma extranjero hegemónico, y Viota y Zunzunegui lo leían con fluidez, lo que les permitía la lectura de *Cahiers du Cinéma*, a la que ambos estaban suscritos. Zunzunegui ha explicado en algún que otro lugar²⁰⁹ cómo una vez recibida ambos leían con avidez la revista, muy a menudo en el Café Iruña que se encontraba próximo al Cineclub FAS, epicentro de la actividad cinéfila bilbaína, y su influencia bien puede ser la base fundamental del cambio experimentado durante estos años. Hemos de recordar que, de ser una revista de raíz más bien conservadora, y muy vinculada a la defensa del cine norteamericano (frente a la netamente izquierdista *Positif*, división mimetizada en España por *Film Ideal* y *Nuestro Cine*), *Cahiers*, a partir del paso a la dirección de Jacques Rivette, y más todavía en los años siguientes, inicia un viraje que parte de la atención al estructuralismo (teóricos tan importantes como Roland Barthes o Claude Levi-Strauss son entrevistados en sus páginas) y acaba llevando a una decantación política por el marxismo que culminará con el célebre periodo de los *Cahiers* maoístas. Es una década dominada por el psicoanálisis (a través de Lacan), por la etnografía (Levi-Strauss), el marxismo (Althusser), y la semiótica (Barthes). Esta dos últimas disciplinas serán las más atendidas por Viota y Zunzunegui, aunque a la vista de su evolución sea éste último el que parece haber mostrado mayor querencia por la semiótica. Un punto medio podría ser el ocupado por Noël Burch, que a partir del número 188 de marzo de 1967 comienza a publicar una serie de artículos que acabarán reunidos en forma de libro bajo el título de *Práxis del cine*, editado en castellano por la editorial Fundamentos en 1970, el mismo año del estreno de *Contactos*, cuya deuda con el

²⁰⁹ - Por ejemplo, en Zunzunegui, Santos, "Prólogo" a Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 9-10.

libro de Burch ha sido siempre reconocida por Viota. Zunzunegui explica así su impacto:

Si hasta entonces estábamos bien dispuestos a admitir que el cine era un arte, lo que ahora se nos revelaba era algo mucho más turbador: que ese arte nacía como fruto de elecciones y exclusiones, de operaciones controlables y sistemáticas, que poco o nada tenían que ver con el soplo del genio sino con el trabajo paciente de organización de todos y cada uno de los aspectos que terminaban haciendo de un film un objeto de sentido. Que además esta aproximación, deudora del estructuralismo y de la música, fuera realizada con una fascinante ausencia de normatividad, terminaba de diseñar un proyecto crítico –también inmediatamente transplantable a la práctica fílmica– que se situaba a la vez lejos –en las lúcidas palabras de Andre S. Labarthe en su *prière d’insérer* para la edición francesa del libro de Burch– “de las utopías desalentadoras (teorías) y de las formas recientes de análisis que repercuten sobre el cine las disciplinas metodológicas salidas de la lingüística”²¹⁰.

Burch ofrecía por tanto capacidad analítica, precisión y rigor formales, sin necesidad de pasar por todo el aparato semiótico (que al menos Zunzunegui sí llegó a cultivar con intensidad, y con el que Viota algo coqueteó). Zunzunegui llama la atención sobre el impacto del primero de los artículos, “Cómo se articula el espacio-tiempo”²¹¹, donde se examinaban hechos tan simples en principio como el montaje de una persona atravesando una puerta, y el *raccord* entre planos devenía tema con inesperadas ramificaciones políticas:

(...) Se había notado que cuando el plano A y el plano B muestran separadamente dos personajes que *se miran*, es preciso que el personaje <<A>> mire hacia el borde derecho del encuadre y el personaje <> hacia el borde izquierdo, o inversamente. Pues si, en dos planos sucesivos, los personajes miran ambos hacia el mismo borde del encuadre, la impresión inevitablemente producida será que *no se miran*, y el espectador sentirá que su aprehensión del espacio del decorado le escapa de pronto. Esta constatación por parte de los cineastas de la segunda generación contiene una verdad fundamental, pero sólo los rusos habían empezado, antes de la orden de paro del estalinismo, a entrever sus verdaderas consecuencias, a saber que todo está en el encuadre, que el único espacio en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente manipulable a través de toda una serie de espacios reales *posibles* y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta²¹².

Evidentemente ambos saben de sobra lo que es el *raccord*, pero las palabras de Burch abren un campo de trabajo nuevo que hace posible trabajar de otro modo que con las reglas establecidas, reglas que además lo fueron en EEUU, mientras en la URSS revolucionaria parecían probar otras formas de hacer, quizás porque tenían otras cosas que decir y necesitaron otras formas para conseguirlo. Así, es también la época en que la revista francesa comienza a publicar los escritos de

²¹⁰ - *Ibíd.*, p. 10.

²¹¹ - Burch, Noël, “Comment s’articule l’espace-temps”, *Cahiers du Cinéma*, nº 188, marzo 1967, pp. 40-45.

²¹² - Burch, Noël, *Práxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2003, pp. 19-20.

Eisenstein, que desde entonces será para Viota su teórico fundamental junto con Bazin.

Otro rasgo interesante de Cahiers será que su evolución, al pasarse a la izquierda, debiera haber dejado atrás la polémica con Positif, pero sin embargo el enfrentamiento se relanzará por nuevas vías (a lo que se sumará la polémica con otra revista nueva, Cinéthique). Cahiers se convierte en una publicación marxista, pero no abandona el interés por el cine estadounidense (sí lo hará en parte algo más adelante, en los años maoístas), evolución que permite salvar de su orfandad a unos cinéfilos que, en España, pueden concordar con la línea política de Nuestro Cine, pero prefieren las películas que defiende Film Ideal (y su forma de defenderlo, claro está: Santos Zunzunegui afirma que “políticamente estaba de acuerdo con Nuestro Cine, pero a mi las películas que me gustaban eran las que defendía Film Ideal”²¹³ e igualmente Javier Maqua, compañero de generación y posteriormente de batalla, afirma que “todo lo que yo sabía lo había aprendido mucho más de Film Ideal que de Nuestro Cine. En los cine-clubs de la gente como Félix Martialay o donde estábamos nosotros²¹⁴ se hablaba de puesta en escena, se hacía un mínimo análisis textual de una mínima secuencia (que no se llamaba entonces análisis textual ni nada, pero te enseñaba, te enseñaba a mirar), y Nuestro Cine no. (...) Enseñan mucho mejor el cine en Film Ideal (por mucho que digan tonterías sin parar y que además sean muchos unos individuos socialmente regresivos), que en Nuestro Cine donde ponen por delante las *Tesis sobre Feurbach*. Apuntan más a las películas y me enseñan más de cine”²¹⁵. Viota y Zunzunegui no podían sino rechazar una revista embebida en las supuestas bondades del cine del este que ambos, salvo contadas excepciones (Jancsó sobre todo), detestaban, y un NCE que Zunzunegui aborrecía por completo y del que Viota pocas cosas debía salvar. Cahiers en cambio ofrece a ambos la posibilidad de leer una revista con cuya línea política y gustos cinematográficos están de acuerdo, y que sobre todo ejercita una reflexión muchísimo más rigurosa sobre la relación entre las dimensiones política y estética de las que podían encontrarse en España. Dicho de otro modo: Cahiers mostraba que se podía ser marxista, antifranquista, anticapitalista, etc., sin dejar de ser un enamorado de John Ford (o, como escribiría el propio Viota, “que se puede ser muy rojo y amar a Dreyer, y que seguramente las dos cosas sean lo mismo”²¹⁶).

El texto clave, casi manifiesto de la revista, bien puede ser el que, en octubre de 1969, publicarán Jean-Louis Comolli y Jean Narboni bajo el título de “Cine/Ideología/Crítica”²¹⁷, donde la revista define como su misión el analizar si las películas, pese a estar realizadas y distribuidas “gracias al sistema económico capitalista y en el marco de la ideología dominante, (...) se limitan a dejarse atravesar tal cual por esa ideología, a ser un lugar de paso, la meditación transparente, el lenguaje elegido, o bien si intentan operar un retorno y una

²¹³ - Conversación con Santos Zunzunegui, Bilbao, 19-I-16.

²¹⁴ - Se refiere a sí mismo y a sus compañeros de la llamada “escuela de Argüelles”, algunos de los cuales también escribían en Film Ideal o al menos se posicionaban en su línea.

²¹⁵ - Conversación con Javier Maqua, Madrid, 6-II-15.

²¹⁶ - Viota, Paulino, “El ángel Dreyer”, Archivos de la Filmoteca, nº8, Valencia, 1991, p. 63.

²¹⁷ - Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean, “Cinéma / idéologie / critique”, Cahiers du Cinéma, nº 216, octubre 1969, pp. 11-15. Traducido al español en Cahiers du Cinéma España, nº 11, abril 2008, pp. 76-82.

reflexión, intervenir en ella, hacerla visible tornando evidentes sus mecanismos: bloqueándolos”²¹⁸. Influidos ya por el escrito de Althusser “Ideología y aparatos ideológicos de estado”, que no se ha publicado todavía pero lleva ya tiempo circulando de mano en mano, el cine es definido como aparato que sirve para la reproducción ideológica del capitalismo con el que no puede no tratar, ya sea en la fase de la producción o de la distribución²¹⁹. Así, la tarea de la crítica será <<estudiar las situaciones particulares de los filmes en el interior del vasto campo de la ideología, uno de cuyos nombres es "cine" o "arte", ayudar (...) a su transformación>>²²⁰.

A partir de aquí, los autores establecen una clasificación:

A/ los filmes que se sumergen plenamente en la ideología,

B/ los que son políticos al nivel tanto de los significados como de los significantes, única categoría que tendría “alguna oportunidad de ser operativa contra (en) la ideología dominante”²²¹ (Straub/Huillet, Kramer o Rocha son nombrados),

C/ las que aunque no sean explícitamente políticas lo devienen a través del trabajo crítico formal elaborado sobre ellas (ejemplos referidos son *Persona* [Ingmar Bergman, 1966] o *El botones* [The bellboy, Jerry Lewis, 1960]),

D/ las de contenido explícitamente político pero que adoptan sin cuestionarlo el modo de representación dominante (*Le temps de vivre*, Bernard Paul, 1969),

E/ las películas que, pese a que aparentemente son fieles a este modo en realidad presentan una diferencia, un desfase respecto a él (con autores como Ford, Dreyer o Rossellini “sobre los que hoy se ejerce el más fácil terrorismo”²²²), y finalmente dos vertientes del llamado “cine directo”:

F/ una idealista e insuficiente que no se da cuenta de que “la realidad no contiene su propio conocimiento, su teorización, su verdad, como el fruto el hueso, sino que estos deben ser producidos”²²³ (*Chiefs*, Richard Leacock, 1968) y

G/ otra que asume “el problema de la representación activando el material fílmico, desde entonces productor de sentido, y no receptáculo pasivo de significaciones que se producirían fuera de él”²²⁴ (por ejemplo *La reprise du travail des Usines Wonder*, Jacques Willemont, 1968).

Si bien el artículo introduce un nivel de matización que sin duda interesa a los cinéfilos hispanos situados entre los dos fuegos de FI y NC, como señalará Zunzunegui dos décadas después aquel responde a la polémica de la revista francesa con Cinéthique, publicación que apenas salvaba un pequeño grupo de películas de la quema dialéctica, al considerar “al propio dispositivo de base

²¹⁸ - *Ibíd.*, p. 77.

²¹⁹ - En la producción es imposible escapar, ya que sin dinero no se pueden hacer películas; en la distribución es posible, pero ya desde el principio manifiestan los autores sus reticencias respecto a un “paralelismo”, <<un "neo-sistema" que se ilusione con su poder de anular lo que se contenta con negar (purismo idealista)>>. *Id.*

²²⁰ - *Ibíd.*, p. 78.

²²¹ - *Ibíd.*, p. 79.

²²² - *Ibíd.*, p. 81.

²²³ - *Id.*

²²⁴ - *Id.*

cinematográfico como imbuido de la ideología dominante”²²⁵. Así, si bien es evidente que, de la clasificación, el apartado B interesa a Viota y Zunzunegui porque es el cine que tienen en mente hacer, no menos importante es el quinto, pues allá donde “Cinéthique despacha de un plumazo todo el cine de Hollywood, Cahiers se muestra abierto a analizar en el mismo (el famoso grupo E) las perversiones que el juego que ciertos films establecen a través de sus propios mecanismos de figuración son capaces de introducir en el discurso”²²⁶. Este grupo es el que permite impugnar el superficial modo de enfrentarse a cineastas como Ford en revistas de izquierdas como Nuestro Cine, Positif o Cinéthique, y el análisis que promueve abrirá un campo explorado muy fructíferamente en nuestro país sobre todo a partir de la década siguiente, cuando eclosiona la generación del “Nuevo Frente Crítico”, con nombres como los del propio Zunzunegui, Julio Pérez Perucha, Francisco Llinás, Javier Maqua, Juan Miguel Company, José Luis Téllez y varios más²²⁷, que además no solo tomarían a los cineastas citados como ejemplo de un cine cuya articulación acaba produciendo “efectos de desfase y ruptura, erosionando no la ideología que preside el film (por supuesto) sino su reflejo en la película, la imagen que se da de sí misma”²²⁸, sino a otros mucho más cercanos como Rafael Gil, José Luis Sáenz de Heredia, Pedro Lazaga, Edgar Neville, Carlos Serrano de Osma y tantos otros, un trabajo que no solo sirvió para reivindicar un cine, sino casi para descubrirlo y comenzar a verlo.

Más allá incluso de esto, ha de reconocerse en este movimiento una priorización del análisis formal que permite en el fondo reconocer el valor de la obra en su configuración material antes que en su discurso, el cual por demás solo puede comprenderse plenamente tras un análisis formal atento y adecuado pues, como bien decía Octavio Paz en un libro muy admirado por los dos amigos, “el fondo brota de la forma y no a la inversa. O mejor dicho: cada forma secreta su idea, su visión del mundo. La forma significa; y más: en arte sólo las formas poseen significación”²²⁹. Esto es lo que permite también que Viota y Zunzunegui puedan percibir notables aires de familia entre cineastas como Ford, Ozu y Straub/Huillet, afirmación común y hasta obvia hoy en día pero casi escandalosa entonces, y que despreciaran el cine del este a pesar de su pertinencia ideológica, amparándose en su pobreza estético-formal.

La evolución de Cahiers du Cinéma se encuentra en la raíz de la politización de toda una generación de cinéfilos, sobre todo en un momento en que la penuria cultural española conduce por misteriosos vericuetos al mimetismo, para la generación de Nuestro Cine de la cultura italiana, para la posterior, sobre todo, de la francesa. Es de Francia que llegó la política de autores y ahora llegarán el

²²⁵ - Zunzunegui, Santos, “El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968”, en Pérez Perucha, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, p. 152.

²²⁶ - Id.

²²⁷ - El término “Nuevo Frente Crítico” aparece por vez primera en Álvarez, Luis Javier, “¿Hacia un Nuevo Frente Crítico español?”, *Asturias Semanal*, nº 246, 16-II-74. Para una información más detallada, vid. Aranzubía Cob, Asier, Nieto Ferrando, Jorge, “Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años setenta”, *Secuencias*, nº 37, primer semestre 2013, pp. 62-82.

²²⁸ - Comolli/Narboni, op. cit., p. 81.

²²⁹ - Paz, Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI, Madrid, 1981, p. 8.

estructuralismo, el marxismo althusseriano, la semiótica, el psicoanálisis, el maoísmo... Por ejemplo *La revolución teórica de Marx*, obra clave de Althusser, es publicada en castellano en 1967, y Zunzunegui recuerda la importancia para él de un capítulo de este libro, <<El “Piccolo”, Bertolazzi y Brecht (Notas acerca de un teatro materialista)>>²³⁰. Otras obras que pueden recordarse son la citada *Corriente alterna* y *Claude Levi-Strauss o el festín de Esopo* de Octavio Paz, las conferencias del festival de Pésaro (Pasolini, Metz, Eco...) recogidas en *Ideología y lenguaje cinematográfico* (1969), *Contra la interpretación* de Susan Sontag... Pero además se trata de jóvenes que viven en Bilbao, en un País Vasco epicentro singular de la oposición franquista (es el único lugar en España donde el principal partido de la clandestinidad no es el PCE, y donde la iglesia vive en casi frontal enfrentamiento con el régimen) y, aunque ninguno de ellos ni de sus amigos milita (Zunzunegui no ingresará en el Movimiento Comunista hasta alrededor de 1974), la atmósfera política es omnipresente.

Al mismo tiempo que la política, la vida artística es también muy activa, sobre todo por dos nombres capitales: Chillida y Oteiza. Este último, en particular, ha publicado en 1963 su fundamental ensayo *Quousque Tandem...!* Zunzunegui lo lee ya en su primera edición y Viota lo hará con fruición en la segunda, de tres años después. El extremo formalismo de Oteiza influye a los dos jóvenes en un momento en que la formalización del universo deviene obsesión: el abandono de la antropomorfización del mundo, la apuesta por la desobjetivación tan central por ejemplo en la teoría althusseriana, la independencia de los procesos, la geometrización, matematización, la conversión de todo en parámetros formales... Zunzunegui afirma que “yo pensaba todo el tiempo en estructuras, en oposiciones binarias...”²³¹: los dos amigos se entrenan en la aplicación de las nuevas herramientas a todo lo que se encuentran, de las películas de Ford a los cómics de la pequeña Lulú (otra pasión común). Autores como Barthes, Paz, Eco o Sontag ayudan a entender el nuevo mundo, el cómic, los happenings y performances, del Living Theatre a Guido Crepax pasando por Cage o Brecht (y nunca olvidando, nunca, a Ford, Bresson, Lewis...). La efervescencia de la década de los sesenta llega a España más a través de lo que sobre las obras se escribe que de estas mismas, pero leer sobre Godard puede dar también ideas, amén de espolear una imaginación no muy animada por la oficialidad franquista...

Oteiza aporta además, con su autodenominada ley de los cambios, una idea que, aunada al interés por las obras de pintores como Malevitch o Mondrian, prende con intensidad en los dos lectores: la evolución de una primera fase artística consistente en la ocupación del espacio, y que Oteiza define en los que considera “tres postulados o principios fundamentales del arte contemporáneo, a saber, 1/ El arte es expresión, comunicación, 2/ El arte parte de un cero, de una nada, para renovar en cada época su lenguaje de expresión, y 3/ La realidad del arte se identifica con la realidad de la Naturaleza”²³², a una segunda basada en la

²³⁰ - Conversación con Santos Zunzunegui, Bilbao, 19-I-16. Aunque debe decirse que la influencia brechtiana se marcará en Viota posteriormente a la experiencia de *Contactos*, la revista Primer acto publica en los sesenta algunas obras del autor.

²³¹ - Conversación con Santos Zunzunegui, Bilbao, 19-I-16.

²³² - Oteiza, Jorge, *Quousque tandem...!*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 1994, 72. Recordamos que el ensayo de Oteiza carece de paginación convencional, a favor de una numeración temática, que es la que referimos.

desocupación del espacio, donde el arte deja de ser expresión y donde si antes “consideraba una nada como punto de partida, considera [ahora] una nada como punto de llegada”²³³. Desplazamiento que animará en la búsqueda de una traducción de los postulados del escultor al cine, si bien con unas variaciones que harán esta sumamente libre (como habrá ocasión de ver).

La tendencia al apagamiento de la expresión no puede sino ser observada por los jóvenes cinéfilos en relación con ciertas películas emitidas por televisión de autores clave como Yasujiro Ozu o Jean-Marie Straub y Daniele Huillet. cuya *Crónica de Anna Magdalena Bach* (Chronik der Anna Magdalena Bach, Jean-Marie Straub, Daniele Huillet, 1967) es emitida en algún momento del proceso de escritura de *Contactos*, y en la que acaso podamos encontrar o la raíz o la confirmación en la línea que acabará adoptándose, de una película formada por planos-secuencia de duraciones muy variadas, flagrantemente disímiles. La película de Straub/Huillet se abre con un largo plano-secuencia de una interpretación musical, pero es seguido por otro de apenas un segundo de duración de Anna Magdalena, volviendo seguidamente a otra interpretación. Es un planteamiento que podría considerarse influyente sobre la propuesta que Zunzunegui hará a Viota para el guión de *Contactos*, o que secunda y apoya la decisión tomada²³⁴.

En una carta a Güemes de 1971, Viota explica cómo su evolución o la de Cahiers du Cinéma es similar a la de Maiakovski, que fue <<de una posición esteticista a ultranza, como se ve en el artículo “Dos Chejov” (1914) (...) hasta un compromiso político total. Pero este compromiso político no es banal como tantos otros, sino que corregido y dirigido por las ideas constructivistas y formalistas anteriores resulta ser una de las más inteligentes organizaciones o teorías (o la más) que conozco de cómo aplicar la poesía (y se puede extender a todas las demás “prácticas significantes”) a las necesidades del hombre de hoy, que son fundamentalmente políticas>>²³⁵. Si varios años antes el compromiso político debía ser “sincero” y para ello era necesario que el cineasta “amara” a sus

²³³ - Id.

²³⁴ - En un encuentro reciente de ambos, Zunzunegui recuerda que la película fue emitida en 1968 (“Paulino Viota y Santos Zunzunegui ante el público”, en *Paulino Viota. Obras 1966-1982*, DVD2, Intermedio, Madrid, 2014). También ha de recordarse que antes de esto debieron haber leído la detalladísima explicación de esta obra que a cargo de uno de sus autores fue publicada en Cahiers: Straub, Jean-Marie, “Sur *Chronique d’Anna Magdalena Bach*”, Cahiers du Cinéma, nº 193, septiembre 1967, pp. 56-58 (traducción al castellano anotada por Huillet en Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle, *Escritos*, op. cit., pp. 97-108). El escrito supone toda una exposición del método para el logro por vías cinematográficas del “vaciamiento” que ya desde Oteiza debía interesarles. Datando la primera aportación de Zunzunegui de finales de enero del 69, y resultando esta capital para la forma final de *Contactos*, la influencia de la película de Straub/Huillet podría definirse como una de las más claves, tanto por lo ya señalado como por la noción de plano bioscópico en ella apuntada. Años más tarde, Viota reflexionaría que “*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”. Viota, Paulino, “Carta sobre *Contactos*” (1996), *Vértigo*, nº 13-14, 1998, Ateneo y Ayuntamiento de La Coruña, p. 112.

²³⁵ - Paulino Viota, carta a Guadalupe G. Güemes, Santander, 31-VIII-71. El libro que comenta es Maiakovski, Vladimir, *Poesía y revolución*, Península, Barcelona, 1971.

personajes, ahora el compromiso político es “banal” si no va acompañado de una reflexión formal adecuada a este, si no solo piensa lo político sino su relación con la materialidad del arte que ejerce. El artista que no haga esto, podría caer en la categoría C de la clasificación de Comolli y Narboni, mientras que Viota tratará de situarse en la B: realizar un cine explícitamente político a nivel de significantes y significados, películas que “operan un cuestionamiento de la representación cinematográfica (y marcan una ruptura con la tradición constitutiva de esa representación)”²³⁶.

III

- Síntesis

- ¿Se ha enamorado alguna vez?
- No señor. Yo he sido camarero toda mi vida.

My Darling Clementine (John Ford, 1939)

A pesar de que en el “testimonio” concedido a Nuestro Cine Viota afirmara tener ya escrito un guión de largometraje²³⁷, lo que en el festival de Bilbao donde se exhibió *Fin de un invierno* parece haber nacido es la idea madre de lo que habría de ser *Contactos*, un simple proyecto que Viota expondría a Javier Vega en las navidades de ese año: “rodar en planos secuencia de diez minutos e incesantes movimientos de cámara, tres historias de amor y de trabajo, probablemente con la misma mujer”²³⁸.

En contacto sobre todo epistolar con su primo, que sigue en Bilbao, Vega escribe el desarrollo de cuatro escenas de la película que de momento recibirá el nombre de “Síntesis” (en adelante SC1). Según constata Viota en sus notas, todo parece indicar que existía un esquema previo, hoy extraviado, de ocho escenas, por lo que podemos entender que se proyectaba realizar un largometraje de unos ochenta minutos de duración. Este primer documento (al que nos referiremos como S1C1), terminado antes del verano, consiste en veintiún páginas mecanografiadas de las que se han extraviado las dos primeras de la cuarta escena. Su contenido (encabezado por la cita fordiana recogida más arriba) sería el siguiente:

Primera escena (pp. 1-5): Tina en la calle con una maleta. Compra unas revistas, libros y lápices en una tienda. Llega a un portal donde pregunta al portero por la pensión. Indicado el piso, Tina sube en ascensor, llega a la puerta y llama. La patrona abre enseguida y la enseña dos habitaciones, sosteniendo ambas un diálogo muy similar al que habrá de quedar en la película (la queja de la patrona hacia los estudiantes está aquí más desarrollada). Tina se queda la primera habitación y entra en ella, seguida por la cámara. El guión describe con detalle cada acto de deshacer la maleta y preparar la habitación a su gusto, donde destaca un momento en que mira varias fotos y una carta doblada, que acaba rompiendo. La cámara alterna momentos en que Tina está dentro o fuera de campo, y otros en

²³⁶ - Comolli y Narboni, op. cit., p. 79.

²³⁷ - Viota, Paulino, “Testimonio del cine independiente español”, op. cit., p. 78.

²³⁸ - Notas personales de Paulino Viota, sin fecha pero posteriores en varios años a la realización de la película.

que centra su atención en objetos como la maleta o una de las fotos. Al final sale a la calle.

Segunda escena (6-11): Restaurante/Interior/Noche. En el mostrador de la cocina trabajan la dueña y la cocinera. Platos van y vienen. Tina es una de las camareras. Primero entra y sale de campo mientras la cámara muestra a las otras dos, pero finalmente gira y la sigue en una salida al comedor, donde un grupo de jóvenes flirtean con ella (en cierto momento en que se va, la cámara queda con ellos hasta que vuelve). Regresa a la cocina y recuerda a la dueña que vendrá un compañero de la pensión, Javier, para una entrevista de trabajo. En efecto llega poco después. La dueña le explica todo, lee su carta de referencias (un restaurante en verano) y le mete a prueba durante quince días (durante la primera parte, solo vemos a Tina mirar fuera de campo, hacia ellos dos; luego les vemos a ellos). Tina se lo lleva a un cuarto aparte para darle la ropa y aprovecha para enseñarle a llevar una bandeja, porque en realidad él nunca ha sido camarero. Lo hace bien pero al final la bandeja se le cae; rien, ella le tapa la boca con la mano, él se la aparta y la besa. Tina se separa rápidamente por miedo a que les vean. Sale y va al baño, se apoya en la pared, “levanta la cabeza y entrecierra los ojos con expresión ilusionada”. En aparte, se presenta una entrevista radiofónica que debe escucharse en algún momento de la escena: una camarera ya mayor ha recibido un premio por antigüedad y constancia, concedido con motivo del 18 de julio, “fiesta nacional del trabajo”. La entrevista muestra las condiciones de vida de esta mujer, que con mucha satisfacción describe sus más de treinta años de trabajo con un horario de nueve y media de la mañana a doce o una de la noche, con “dos horas libres por la tarde y un día a la semana”.

Tercera escena (12-16): Restaurante/Interior/Día. Inicio de la jornada. El plano empieza a oscuras con Tina en el interior del vestuario, luego se enciende la luz. Tina va al comedor para hacer las mesas pero la cámara se detiene en la puerta de entrada al comedor. Por allí entra el “Cliente”. Por el diálogo vemos que se conocen. Ella le da la carta y él la mira mientras trabaja. Luego pide. Llegan unas mujeres, hablando sobre lo inapropiado de que una mujer fume. El cliente pregunta a Tina sobre un sitio que aquella le recomendó y dice que esperaba encontrarla allí. Ella le responde que tan sólo lo conocía por comentarios de otros clientes. Hay un ligero flirteo de miradas entre ambos, que culmina con él tomando su mano para pedirle la sal, cuando llega el segundo plato. Finalmente la propone quedar cuando salga, ella responde que por la noche solo quiere irse a la cama, que tal vez otro día.

Cuarta escena (17-21): Como se dijo, faltan las dos primeras páginas. Javier y Tina pasean, mientras él habla de su vida. Su padre murió en la guerra y él casi se hace cura (“Cosas de mi madre. Debí pasar mucho miedo”). Luego se queja del trabajo, de forma similar a como hará en *Contactos*. Suben en el ascensor. Ella le comenta que Juan le dejó algo en casa, y que le gustaría conocer a sus amigos, a lo que él responde también como en *Contactos*. Entran en la pensión, él piensa si le dejarán algún día extra libre porque tiene que irse un par de días. Deja a Tina en su cuarto y va al suyo. Toma el paquete, va al cuarto de baño (por el camino se detiene cuando la puerta de Tina se abre ligeramente; luego se cierra y él continúa su camino), y esconde el paquete en la cisterna. Tira de la cadena para comprobar que todo funciona bien. Va a la puerta de Tina y al abrirla aparece la patrona. Javier disimula y vuelve a su cuarto. La cámara se queda en el pasillo vacío. La patrona entra al cuarto de baño. Pasa un rato y suena la cisterna. Sale y entra en otra

habitación. Reaparece Javier y entra donde Tina, seguido por la cámara. Se besan. Todo va en emoción progresiva, entre besos y tequieros. Ella le quita la camisa, le besa el cuello, etc. Al final salen de campo.

La comparación de las cuatro escenas descritas con su resultado final en *Contactos* es elocuente respecto al trabajo de resta y simplificación, así como de envío de elementos al fueracampo, realizado en el largometraje. Pero no por ello ha de pensarse que está del todo ausente el espíritu que reinará con esplendor en *Contactos*.

Todo el guión presenta anotaciones hechas a posteriori por Viota, que en verano, terminado ya el curso, elabora la puesta en escena, escribiendo catorce folios manuscritos (S2C1) con una detallada descripción que incluye dibujos de las plantas de las localizaciones con los movimientos y posiciones de cámara, personajes, etc., y que además de las modificaciones presentan el desarrollo de una escena más, la nº 6. Todas ellas aparecen descritas excepto la primera, un storyboard de una página [Fig. 169]. Cada viñeta tiene un número que aparece en el lugar correspondiente a la posición en el texto de S1C1.



Fig. 169

Como puede verse, la película empezaría con un plano de la calle (1), donde aparecería Tina desde el fondo de campo (2). La entrada a la tienda se mostraría desde fuera (4). A la salida, la cámara panoramizaría siguiéndola, de modo que su protagonismo se afianzara al seguirla de frente, de perfil y de espaldas (6-8). También pueden observarse dos viñetas del pasillo vacío (18, 21), otra con solo la maleta (27) y con la puerta de la calle (30) que muestran que el uso de espacios sin

presencia humana ya estaba prevista desde el comienzo. Aunque por la descripción de S1C1 podemos ver que la tendencia es de momento a llenar el plano de la mayor cantidad de elementos posible (las escenas del restaurante son el mejor ejemplo), el recurso al plano-secuencia se hará considerando que en diez minutos no todo lo que sucede puede ser interesante, pero que a pesar de ello esos momentos deben ser recogidos. El plano-secuencia imposibilita la mirada omnisciente propia del cine basado en el montaje, que permite una variedad prácticamente ilimitada de ángulos y encuadres; limita los movimientos y el campo de visión y esto, a lo que muchos cineastas responden con una gran movilidad de la cámara y una complicación de la escena, es asumido aquí como la principal aportación del procedimiento. Para Viota, el recorte de la mirada implicado por el uso del plano-secuencia es la potencia propia de este recurso, la fuente de donde habrá de manar la mayor riqueza de la película, donde desde S2C1 se observa un juego constante con la relación entre campo y fueracampo, si bien de un modo aún lejano a la sistematicidad que encontraremos en la película final. El trabajo de la cámara puede todavía asemejarse algo al de *Fin de un invierno*: un aparato dotado de autonomía, que se mueve entre los personajes eligiendo por su cuenta qué mirar y qué no, aunque las descripciones no dejan duda de que carecería de la agilidad del cortometraje, optando por una mayor parsimonia y cierta mecanicidad. Aquí, por ejemplo, elige mostrar un primer plano de la maleta mientras Tina la vacía, perdiendo con ello varias de las cosas que describía Vega. Leamos este fragmento de S1C1:

Saca de la maleta un par de pantalones que estira y coloca en otro colgador, dentro del armario. Coge la ropa interior y también la instala dentro. Los libros que ha comprado los deja sobre la mesita. Saca de la maleta una radio de pilas a la que se queda mirando y deposita sobre la mesita. Saca un abrigo que tira sobre la cama estirado y luego recoge unas fotos dispersas a las que mira superficialmente excepto a una que mira un poco más, en el montón hay también alguna carta doblada (Sería maravilloso que la foto fuese pueblerina, anodina, artificial... por ejemplo un grupo de chicas sentadas en la hierba y un grupo de chicos detrás muy sonrientes. Ella en medio sin reír, ni seria ni triste). Da la vuelta al montón para ver la carta. Inexpresiva y desinteresada lo rompe en pedazos dejando estos sobre la mesita. (Con el fin de que esto se vea bien la que se estará moviendo continuamente es Tina a conveniencia de lo que se quiera mostrar) Finalmente saca de la maleta un cepillo de dientes, una pastilla de jabón, un tubo de pasta, un collar de perlas, pendientes a juego y una pulsera (Se nota evidentemente que es bisutería). Lo deja sobre la cama.

Todo esto es eliminado en la revisión, sustituido por un simple plano de la maleta. La atención se focaliza en ésta y su vaciado, índice mayor del pasado que se deja atrás (el “al contrario” de Tina contradiciendo el “siempre se echa en falta lo de una” de la patrona ya está en esta versión) y la nueva vida que recién comienza.

S2C1 va seguido de otra nueva reescritura (S3C1) en forma de lista de diálogos con ocasionales acotaciones, escritos por Vega, que incorporan las modificaciones, en ocasiones muy sustanciales, fruto del trabajo de verano con Viota, por lo que estos dos últimos documentos han de ser leídos a la par, como forma final de esta fase del trabajo.

Faltan los diálogos solo de la escena 1, por lo que hemos de suponer que se mantienen como en S1C1. Los cambios de las escenas 2, 3 y 4 sí serán mayores.

En la escena 2, la entrevista con la trabajadora se traslada al inicio de la secuencia, teniendo lugar en el propio restaurante (en S1C1 podía ser simplemente una emisión radiofónica). Asimismo se elimina la escena con la mesa de los chicos, reducidos a solo dos que sostienen un diálogo similar con Tina, aunque ya de pie y camino de la salida, después de que haya enseñado a Javier a manejar la bandeja y recibido un beso suyo. Tras esto llega la más importante modificación: Tina pasa al comedor y es ayudada por Javier, que barre el suelo. Viota describe tres posiciones de cámara a lo largo del pasillo formado por las mesas, una de ellas fuera del comedor, incluyendo el marco de la puerta (aproximadamente la posición 2 en [Fig. 170]). Javier dice que tendrá que ver a Juan tras el trabajo (segunda mención de él en la escena, añadida en la reescritura), por lo que no podrá acompañarla, “luego Javier barriendo va hasta donde está Tina deja de barrer y sale de campo por un lado (con la intención de seguir barriendo en otro sitio). Tina deja de trabajar y lo observa. Luego él de pronto aparece de vuelta y enmarcados ambos por la puerta la besa apasionadamente” (S2C1).

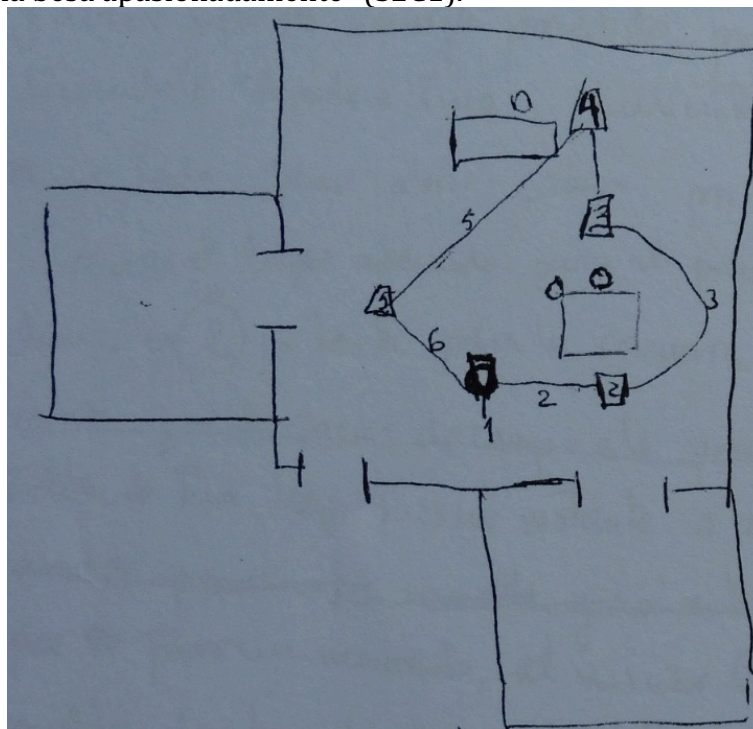


Fig. 170

El restaurante, frente al célebre encuadre único de *Contactos*, presenta una gran cantidad de movimientos, personajes y elementos visuales, siendo un espacio dividido a su vez en tres. Así, tenemos el vestíbulo de entrada, el mostrador de la cocina, la sala de vestuario y el comedor. S1C1 no presentaba el último hasta la tercera escena, pero las siguientes versiones ya lo incluyen en la segunda, como vimos. Así, ahora el comedor, la pieza última del escenario, se nos presenta cuando Javier ha obtenido el trabajo. También tenemos al personaje de la dueña, que junto al de la patrona de la pensión parecen describir un panorama de vigilancia y represión (pregunta a Tina si Javier es su novio sin duda con la intención de no contratarle si es el caso; en la pensión, la pareja también tiene que ocultar su relación a la patrona).

Pero sobre todo destacan los movimientos de cámara de todo tipo: travellings hacia delante, atrás, laterales, circulares, panorámicas de 180°, rectas, diagonales, planos generales, americanos, medios, primeros planos... A pesar de ello la presentación de ocasionales espacios vacíos continúa, aunque sean breves y con intención de ser llenados. Por ejemplo, al principio la cámara encuadra el mostrador de la cocina desde la pared de enfrente (la posición 1 en la captura), con lo que queda un espacio vacío cruzado por las camareras. Ningún movimiento será aprovechado para poner la cámara en marcha, cosa que hará por propia voluntad, mediante travelling lateral a la derecha hasta encuadrar a la camarera y su entrevistador (posición 2). Después los rodea con un travelling circular hasta llegar a la otra pared y detenerse al lado de la dueña del restaurante, mostrando la puerta del comedor al fondo (posición 4). Tina saldrá de allí y se acercará hasta primer término para hablar a la dueña de Javier, teniendo lugar el diálogo con esta siempre fuera de campo, a la derecha (su posición está marcada por un círculo al lado del 4). La persona que detenta el poder en ese espacio es por tanto presentada a través de su voz, o mejor dicho, de las palabras que una subordinada la dirige. Lo que la define no es pues su imagen sino su función.

Poco después, la cámara encuadra la puerta de entrada (posición 5) y nada sucede (llega allí, de nuevo, sin seguir a nadie). Un muchacho despistado entra, mira y sale (un enigmático paréntesis de Viota dice: “puede ser uno de los dos gamberros, o debe ser, si pensamos en Bresson”; por “gamberros” podemos entender los dos clientes que aparecen más tarde). Luego aparece Javier.

En todo caso vemos la cámara trabajar con autonomía, como un personaje más, uno que se mueve entre los otros personajes sin que estos se muevan en atención a ella. Aunque en ocasiones pueda hacerlo, Viota no recurre por norma a los movimientos de los personajes para justificar los de la cámara. Lo que sí es evidente es que el movimiento constante, pese a los ocasionales momentos de movilidad, es una obsesión.

La escena 3 no presenta apenas cambios. El cliente tiene ahora nombre, y uno bien singular: José Luis Vega, esto es, el nombre del primo de Paulino que colaboró en la fallida “Violento despertar”, y que por demás une el personaje a los tres José Luis ya presentes en su filmografía anterior. El diálogo de las mujeres es también transformado, convirtiéndolo en una conversación con José Luis que nos permite confirmar su buena posición laboral (jefe de una sucursal, suponemos de un banco) de la que ya nos había informado antes la dueña del restaurante, que en conversación con Tina la advertía de ser amable con él por ser buen cliente, dar buenas propinas y poder recomendar el lugar a mucha gente²³⁹. Sin embargo, ya hemos visto a Tina y José Luis llevarse bien, con un amigable diálogo que luego se desarrollará en la misma línea que en S1C1, aunque con un nivel de flirteo más elevado, algo más atrevido por parte de él, que llega a proponerla irse de vacaciones juntos y no cesa en su proposición de tomar algo esa noche.

Un descubrimiento peculiar que nos permite S2C1 es el de que la película debía tener música. Cuando en cierto momento la cámara muestra el comedor vacío y aparece por primera vez José Luis, Viota señala entre paréntesis: “es importante la

²³⁹ - Este mismo diálogo también permite conocer la gran confianza que tiene la dueña en Tina, bien visible en una frase como “ya sé que a usted no hace falta que se le diga”. La profesionalidad de la chica se mantendrá en todas las versiones.

música”. Referencias a ésta aparecerán en otros momentos de las siguientes escenas, con lo que comprobamos que para el famoso “vaciado” de *Contactos* aún falta por llegar. La ambigüedad instalada por la ascética banda de sonido de *Contactos*, desaparecería en un planteamiento que considera importante la música no diegética incluida en la primera aparición de un personaje, algo que por supuesto tiene la función de determinar la relación del espectador con el mismo.

La escena 4, sobre todo en su fase final, no está tan detallada como las demás, pero destaca por ser la que presenta el mayor número de alteraciones. Los exteriores iniciales son suprimidos, comenzando por lo que habrá de ser el plano inicial de *Contactos*: el encuadre de un pasillo, con la puerta de entrada al fondo. La patrona entra al cuarto de Tina sin que la cámara la siga. Luego llega Tina de la calle, sorprendiéndose al encontrar a la patrona en su cuarto, que la trae la ropa de la semana. Mientras ambas hablan sobre Javier a raíz de que la patrona la informe de que alguien le dejó un paquete, la cámara se aproxima a Tina, colocándose a su espalda y acompañándola al interior de la habitación. Cuando la patrona se va, la imagen queda vacía y se realiza una panorámica de 180° que termina mostrándonos a la joven “en la cama triste, sola”, pensando. Pero este movimiento en vacío se sugiere debe ir acompañado por música.

El resto es bastante parecido al plano 12 de *Contactos*, que solo restará algunos elementos y pulirá otros, como las idas y venidas de Javier. Los espacios vacíos y tiempos de espera se dan en mayor cantidad que en las escenas del restaurante, de forma lógica puesto que el número de elementos es menor, y en consecuencia el fueracampo juega mayor importancia. Pero tampoco debe olvidarse el constante intento de ocultarse a la patrona, personaje de omnipresencia subrayada por su aparición en el cuarto de Tina. Esto motiva un juego de puertas que se abren y cierran, espacios fuera y dentro de campo de gran riqueza, que pervivirá en la película con mayor intensidad por el añadido de las ventanas a la ecuación.

La escena 6, como dijimos, obtiene su primer desarrollo en S2C1, con diálogos en S3C1. Comienza como el plano 15 de *Contactos*, acabando como el 5. Comienza en el cuarto de Tina, con la pareja fuera de campo, encuadrado solo un trozo de pared que debe ser el mismo con que termina la escena 4 (que concluye con los amantes desapareciendo de campo mientras se besan), y sobre la que el guión especifica “conviene conseguir un ambiente muy sórdido, muy irrespirable por medio de elementos de decorado” (S2C1). El diálogo es similar al del futuro plano 15, con la historia de la fábrica allí narrada, aunque se mantiene una referente a los antecedentes familiares de Javier, un poco más matizada que en S2C1, sin aparecer todavía la de Tina²⁴⁰. Igualmente a los amantes les pilla la hora, viéndose imposibilitados para salir por la presencia en el exterior de la patrona (la escena anterior permite entender por qué Tina tampoco puede salir sin más: como aquella puede entrar en las habitaciones, podría hacerlo ahora y encontrarse con Javier), lo que acaba en pelea absurda y agria entre ambos, aunque aquí viene mediada por la conversación sobre un enfrentamiento entre Javier y la dueña del restaurante, donde vemos el desinterés de él por su trabajo, en contraste con el de ella. Al final salen y la cámara les acompaña al ascensor, pero Javier de repente, enfadado, se

²⁴⁰ - En unas hojas manuscritas aparte que aparentan pertenecer a esta fase, sin embargo, encontramos desarrollado el diálogo tal como aparecerá en la película, con la historia de la fábrica, la de Tina, y sin rastro de la familiar de Javier.

retira a su cuarto. Lo vemos con “el puño en la boca” (S3C1), dando patadas a cosas, etc. Suena el timbre y llega Juan. La conversación será como en el futuro plano 5, aunque más explícita en la desazón de Javier y la gravedad de la situación, ya que la primera frase del contacto es: “Menos mal que te encuentro. Ya creí que te habían cogido”. La escena hace más evidente que en la película el que Javier está faltando al trabajo y Juan le conmina a no hacer idioteces, “te necesitamos allí” (S3C1). También le comunica que se llevan a un tal Pepe y Javier se queja de que le dejan solo. Viendo cómo están las cosas, Juan se va.

El trabajo de la cámara se inicia con mayor agresividad que en escenas anteriores, basando toda la situación inicial, de confianzas, en el off. Así, al plano de la pared sucede, siempre por panorámica, el de la puerta, para pasar después a una silla con “ropa de Javier, una ropa vulgar y de baja calidad tirada de cualquier manera dando impresión de tristeza” (S2C1). El levantarse de ambos se dará sobre esta imagen, irrumpiendo sus cuerpos fragmentados en el plano, que irá retirándose a un plano general que ya por fin les incluirá a los dos, un planteamiento que llegará íntegro hasta el guión final. La salida de campo de Javier durante la discusión con Tina, que también sucederá en *Contactos*, está ya prevista, retirándole aquí a un lado de la cama que habrá sido convenientemente dejado fuera del encuadre. El texto de S2C1 subraya que todo el diálogo transcurre en plano fijo, siendo los actores quienes se mueven, entrando o saliendo de campo. El resto está compuesto por un predominio de travellings de seguimiento (de espaldas o de frente) que se rompe cuando Javier sale de su cuarto a abrir la puerta a Juan. Allí la cámara encuadra el espacio vacío. También se distingue el lento travelling que durante la conversación entre los dos hombres se acerca a un primerísimo plano de la nuca de Javier, girando después en torno a él hasta recoger su rostro en tres cuartos, con el consiguiente paso de Juan, al que ni siquiera vemos despedirse, al fueracampo, por no hablar del dramatismo implícito en el procedimiento, radicalmente eliminado en la película.

El inicio de la escena 6 ya muestra la idea de utilizar un simple espacio como índice de la sordidez de una situación, como algo que sirve para expresar la miseria descrita en los diálogos más y mejor que la visión de los rostros hablantes, pero sobre todo el conjunto de los tres materiales conservados de “Síntesis” presenta de forma muy definida y cercana a su desarrollo final las historias que habrán de constituir el argumento de *Contactos*: la llegada de Tina a la ciudad, la pensión, la relación amorosa con Javier, el trabajo de ambos en el restaurante, la dureza del trabajo, la sugerencia de una infidelidad, la vigilancia de la patrona, la militancia política. Muchos de los diálogos se sostendrán tal cual, con ligeras variaciones, en la película, aunque iremos observando cómo se rebajan las expresiones abiertas de sentimientos, sobre todo en lo que respecta al personaje de Javier, aquí un joven algo más pasional que en *Contactos*.

Teniendo en cuenta que el esquema incluía ocho escenas (aunque no es seguro, por supuesto, que no fueran más), y que la octava será desarrollada más adelante por Santos Zunzunegui, en la actualidad desconocemos el contenido de las escenas 5 y 7. Es muy factible suponer que una mostraría la relación con el cliente/amante, y la otra acaso transcurriría en la calle, aunque es difícil imaginar qué plano de diez minutos podría elaborarse con ello, a la vista de los que resultaron en *Contactos*. Parece que nunca lo sabremos. El siguiente paso en el camino será bien distinto.

- Solo hay una forma de entenderlo

Todo parece indicar que Javier Vega y Paulino Viota llegaron a un momento de bloqueo al final de su trabajo en verano, aunque carecemos de datos sobre sus causas. La primera consecuencia será una nueva propuesta escrita en solitario por Vega, que integra el material de SC1 en un planteamiento completamente nuevo, titulado “Solo hay una forma de entenderlo” (EC2), de octubre de 1969. El documento consiste en un tratamiento manuscrito de tres páginas dividido en veinte secuencias (así las denomina el autor), acompañado de una carta y algunas notas explicativas dirigidas a sus receptores, Viota y Güemes²⁴¹.

La idea madre del guión, manifiesta Vega, consiste en que Tina “quiera irse de un lugar porque está harta y en el nuevo lugar todo sea igual que en el anterior”. Así, la secuencia 3 inicia la historia escenificando la separación de Tina y José Luis durante un paseo en coche. En la 4 Tina y Javier se besan en un parque, mientras que en la 5 caminan hacia un bar y se encuentran con Juan, dándose la separación en la 6, cuando Tina dice a Javier “que se va a ir muy lejos porque está harta y cree que el cambio la hará bien. Javier no lo entiende”. Tina en efecto se marcha de la ciudad en tren, donde se encuentra con dos hombres nuevos pero interpretados por los mismos actores que encarnaban a sus anteriores parejas. A partir de la secuencia 8 nos encontramos en el territorio conocido de SC1, y de nuevo aparecen otros dos hombres interpretados por los mismos actores, a los que se irán sumando nuevos personajes siempre incorporados por estos, de modo que al final se haga difícil saber ante qué personaje nos encontramos. Así, a partir de la llegada a la nueva ciudad <<la historia se repite, seguirá el afán de dejar claro que los nuevos Javieres y José Luises son nuevos y no los anteriores pero a estos últimos no se les eliminará sino que “coexistirán” al mismo tiempo con el fin de que el espectador NO SEPA ya si es uno u otro, con el fin de que el espectador sepa que da igual, que “solo hay una forma de entenderlo” (de ahí la necesidad de este título con el que el film demuestra que es así por una finalidad y no por capricho)... y finalmente Tina ya no tiene ganas de irse, ya no cree que el cambio le hará bien... decide quedarse pero no precisamente porque se rinda...>>.

La propuesta busca manifiestamente un ángulo nuevo, e incluso incluye algunas secuencias documentales. Aunque no será aceptada, su existencia merece comentario por la introducción de dos aspectos relevantes que pervivirán en *Contactos*. El primero de ellos consiste en el abandono de la película compuesta exclusivamente por planos-secuencia de diez minutos. EC2 presenta varios planos-secuencia pero por un lado no todos pueden durar tanto (las secs. 4 y 8, por ejemplo), y por otro algunas secuencias, como la 7 en el tren, están formadas por varios planos separados por elipsis. Ahora bien, el plano-secuencia en sí no se abandona tanto como la obsesión por los diez minutos de duración, posible causa de las dificultades para hacer avanzar el proyecto. Es por tanto el primer vislumbre

²⁴¹ - En el inicio de la epístola (sin fecha), Vega manifiesta el “atractivo” de “poder dirigir una carta a nombre de los dos”. Esto se debe al ya efectivo traslado de Viota a Madrid en octubre de 1969 para hacer las pruebas de la EOC, que suspende (una pequeña escena de los exámenes es narrada en Asín, Manuel, “La sombra de una evidencia”, *Paulino Viota. Obras 1966-1982*, Intermedio, Barcelona, 2014, pp. 45-46). La matrícula de Económicas ya ha sido trasladada en cualquier caso, de modo que Madrid se convierte en la ciudad de la pareja hasta por lo menos veinte años más tarde.

de la colección de planos-secuencia de duraciones muy diversas en que acabará consistiendo *Contactos*.

Finalmente, no debe dejar de advertirse la radicalización del uso de las elipsis respecto a SC1. Si allí teníamos que en el paso de la escena 1 a la 2, Tina ya no solo era una recién llegada sino que además tenía de novio a un compañero de la pensión, la relación temporal entre las restantes escenas no supone idéntica falla. Sin embargo, las elipsis de EC2 llegan a ser muy radicales: si en la sec. 3 Tina abandona a José Luis, en la 4 se está besando con Javier, y el dueño del restaurante, al que conoce en la 12, es ya su amante en la 13, elipsis repetida entre 16-17. Como consecuencia, la impresión de autonomía de cada secuencia aumenta. La lectura de EC2 introduce, frente a los largos planos-río de SC1, una nueva idea de película hecha de piezas múltiples, unidas por relaciones a veces ambiguas e incluso confusas, que pueden y hasta deben hacer que el espectador se pierda entre ellas, como si perdiese pie en el espacio entre cada secuencia. Así, si en SC1 podemos ver la gestación de los más extensos planos de *Contactos* así como de su argumento, en EC2 podemos encontrar el de su planteamiento global, esos 33 planos-secuencia que igual pueden tener diez minutos de duración que tres segundos, y cuyas relaciones temporales son imposibles de precisar.

- Cinema

El día 24 de enero de 1970 será la fecha clave de la siguiente fase en la escritura de *Contactos*. Se trata de aquella en la que Santos Zunzunegui envía a Viota su propuesta, de título "Cinema" (CC3), y su aceptación tendrá como consecuencia dos envíos más de material, además de uno adicional de José Ángel Rebolledo.

El primero consiste en cinco páginas manuscritas con veintitrés secuencias cuyo orden, como dice el propio Zunzunegui en una nota final, puede ser distinto al elegido en su texto, y que además son susceptibles de alternarse con las escenas de los guiones previos, algo que parece incidir en esa idea de la película como puzzle que señalamos páginas atrás. "Cinema", pues, no es una propuesta que parta de cero sino que trata de buscar un enfoque nuevo para llevar a buen puerto las ideas existentes hasta el momento, que en una nota posterior Viota considera acusaban el dominio de un "procedimiento pesadamente neorrealista". Al ser aceptado este enfoque, Zunzunegui hará dos envíos más de material: uno con otras nueve secuencias y una suerte de esquema, y otro con una sola, un desarrollo completo de diez páginas de lo que aparenta ser la escena 8 del esquema original, y que acabará siendo el fundamental plano 28 de *Contactos* en que la policía busca a Javier en la pensión.

No tiene sentido describir CC3 puesto que, como puede colegirse de lo dicho, no cuenta apenas nada, concentrándose más bien en movimientos, detalles y escenarios, introduciendo una performatividad en el trabajo de la cámara inédito en realidad hasta ahora aunque fuera posible detectarlo en los momentos en que ésta se movía de forma autónoma. Aquí esto se radicaliza haciendo que a veces esos movimientos carezcan de sentido manifiesto. Por ejemplo, en la secuencia 15 se ve una pared; al cabo de siete segundos un travelling hacia atrás nos descubre a Javier leyendo una carta; siete segundos después, otro adelante nos devuelve a la posición inicial. El mejor ejemplo lo constituye la secuencia 20, que acabará siendo el plano 6 de *Contactos*: aquí, se trata de una habitación vacía donde aparece Tina

al inicio de una panorámica de 360° que, al volver a su posición original, no reencuentra a la mujer en su recorrido.

Otras secuencias, como la 7 (“Tina habla con alguien de lo que quieras en mitad de la conversación funde”), nos muestran solo unas frases de una conversación, de modo que el montaje parezca seccionar trozos al azar de la realidad tal como la cámara secciona fragmentos de imagen. La fragmentariedad se reafirma con la presencia de planos que solo muestran escenarios, objetos o fragmentos de cuerpos: por nombrar algunos ejemplos, la secuencia 2 se centra en unos pies femeninos que se ponen unas medias y unos zapatos, caminan, recogen del suelo una carta que alguien ha pasado por debajo de la puerta, y salen por la misma; la 5 consiste en una breve panorámica de una ciudad vista por la noche; la 14, en un paseo de la cámara por el interior de un bar cualquiera; la 17 muestra unas manos que manipulan algo que pudiera ser una bomba casera; la 30, un teléfono que a los veinte segundos empieza a sonar, hasta que unas manos lo descuelgan; la 32, una mano rompiendo una botella contra una mesa para blandirla amenazadoramente contra nunca sabremos quién.

Puede decirse que CC3 recoge el testigo de EC2, con un predominio de planos-secuencia ahora breves, y que la película comienza a afirmarse como un mosaico de fragmentos que a pesar de estar unidos por relaciones en ocasiones muy difíciles de establecer, generan una totalidad coherente por su común carácter desasosegante, gris, marcado por las penosas condiciones laborales que afectan incluso a la vida amorosa, la dificultad de la labor militante, la represión, la vigilancia, la violencia e incluso la prostitución, que aparece por primera vez, si bien bastante suavizada, en la secuencia 28, idéntica al plano 23 de *Contactos* incluso en el inicio en primer plano de Tina (aquí se sugiere empezar por sus ojos e ir retrocediendo hasta mostrar su rostro y las manos del amante sobre sus hombros, forma con la que se mantendrá en los siguientes guiones), pero donde esta pide explícitamente dinero al hombre, aunque como si pidiera un favor más que un pago a sus servicios.

Los policías ya aparecen en una secuencia cruzando el encuadre en la calle, y buscando a Javier en la pensión, en la secuencia desarrollada en el tercer envío, donde después de librarse de que la policía le lleve, llega a confesar a Tina de forma explícita su implicación en cuestiones políticas, después también de que al comienzo su diálogo con Juan haya sido sumamente tenso, primero por la sorpresa que causa a este que el paquete no esté guardado en la habitación, segundo porque, mientras Javier va al baño, Juan registra y descubre panfletos de la organización que Javier debía haber repartido, en un cajón, marchándose muy molesto.

Los momentos de sufrimiento se centran en Javier, que mantiene el carácter torturado y pasional de los guiones anteriores. La secuencia 3 introduce ya el modo de mostrar el trabajo que será característico de *Contactos*, aunque con el mostrador de un bar donde un camarero prepara bebidas mientras Tina y Javier entran y salen de campo bandeja en mano. La casa de José Luis se define como lujosa, y ya están aquí el baile, la bebida y los cigarrillos. También aparecen los encuentros en la calle: tanto el cruce por el mismo encuadre de Javier y los policías como el encuentro con amigos visto a distancia (escena 6).

Podemos decir que el planteamiento de CC3 es el que introduce la duración como una cuestión ineludible en la película por la proliferación de travellings en vacío o planos de acciones intrascendentes. Sin embargo, no será Zunzunegui

quien aporte el plano más elocuente al respecto sino José Angel Rebolledo, que posiblemente a la altura de marzo o abril de 1970 escribe, también bajo el nombre de "Cinema", dos hojas con cuatro escenas²⁴². Tres de ellas insisten en la fragmentación de CC3, con una curiosa atención a las manos: un plano presenta unas limpiando y montando las piezas de una pistola, y otro pelando y cortando una patata. Otro, que sí sobrevivirá como el plano 10 de *Contactos*, muestra las manos del amante contando un fajo de dinero, plano que se abre a general; entonces un teléfono suena y el hombre dice a Tina que no lo coja porque es temprano todavía. En la película el hombre será Javier.

Pero la aportación mayor será la del plano 20, en que Javier da la vuelta a una manzana, cronometrado por Juan. Aquí, de nuevo se insiste en que el que da la vuelta es el amante (acaso por una confusión) y, diferencia fundamental, seguido por la cámara en travelling desde un coche. Se sugiere que el lugar pueda ser el banco que se muestra en la secuencia 1 de CC3. Los espacios callejeros empiezan a unirse y el trabajo militante a ritualizarse en prácticas enigmáticas que acaban convirtiendo a la duración en tema de los planos. Los materiales fundamentales están ya sobre la mesa.

- Sin título (1)

Las notas fechan el siguiente documento (al que nos referiremos como ST1C4) como de marzo o abril de 1970, igual que el de Rebolledo. Las notas son posteriores (y debemos pensar que bastante) a la realización de la película, y de ahí la duda. Cabe pensar que marzo es el mes correcto, pues aún deberá llegar el guión final y tras él los fundamentales cambios de última hora, todo ello antes del inicio del rodaje el día 10 de mayo. Es un texto sin título íntegramente elaborado ya por Paulino Viota; consta de veintitrés páginas manuscritas y cincuenta y seis secuencias, y aparenta ser una preparación más que un guión propiamente dicho, aglutinando en sus páginas el material aportado por Vega, Zunzunegui y Rebolledo, sumándole algunas escenas nuevas y creando una estructura todavía muy distinta a la de la película final, además de hacer unos diálogos más escuetos, ya plenamente cercanos a los definitivos.

Un primer hecho que debe observarse es la aparición de montajes paralelos o, mejor dicho, de secuencias interrumpidas en su transcurso por otras. Así, aquella en que Tina llega y se instala en la pensión se divide en tres: 5, 7 y 9 (más la 4, donde Tina llama, no obtiene respuesta y se va). La 5 comienza con la llegada y conversación con la patrona, terminando mientras miran la segunda habitación y hablan del lavado de la ropa. De allí pasamos a la 6, que muestra a Javier escribiendo en un café, recogiendo y marchándose. En la escena 7 estamos en la habitación de Tina, que ya ha pagado y continúa su conversación con la patrona sobre la pensión, terminando cuando ésta se va. La 8 consistirá en un simple plano sostenido del restaurante donde trabajará Tina. En la 9, de nuevo en el cuarto, ésta

²⁴² - La razón de que Rebolledo no conste como guionista en los créditos de *Contactos* parece deberse al hecho de que Viota, al advertir que el reconocimiento de su labor en la película hubiera comportado su aparición en casi todos los letreros, le dio a elegir en cuál aparecer. Rebolledo, así, prefirió el crédito de ayudante de dirección al de guionista. Conversación con José Ángel Rebolledo, Bilbao, 19-I-16.

deshace la maleta, rompe las fotos y se cambia de ropa, marchándose después sin que la cámara la vea, simplemente dejándola salir de campo. También la secuencia 6 de S2C1 aparece en 49, 51 y 53 en este caso sin más indicación, por lo que hemos de pensar que también es dividida en tres partes, y la escena 24 de CC3, con Tina y José Luis en casa de éste, se divide en las 32 y 34, con la mirada a cámara que cerrará *Contactos* entre medias (aunque Viota anota que en vez de Javier, el hombre debe ser Juan, acaso por error). La repetición es otro elemento presente: la secuencia 30 de CC3 (un teléfono que a los veinte segundos comienza a sonar y es después descolgado por una mano que no sabemos a quién pertenece) se repite tres veces, en 38, 40 y 42. También la 18 que muestra a José Luis entrando y saliendo de un portal se repite en la 52.

El tratamiento del restaurante en SC1 queda definitivamente olvidado a favor de la constante repetición del mismo escenario: los planos 8, 13, 15, 16, 17 y 19 repiten idéntico encuadre de las puertas del comedor. ST1C4, como CC3, se muestra como un mosaico de piezas variadas, un extraño mural que retoma las piezas de aquel, añade otras nuevas e incluso divide algunas de las que ya estaban. Sin embargo, como dijimos da la impresión de ser un simple intento de aglutinar el material válido dotándole de un orden adecuado. Las nuevas secuencias aparecen escritas en toda su extensión, pero muchas otras tan solo citan la referencia de los guiones previos y las extraídas de SC1 se reescriben solo cuando hay cambios que constatar.

Un detalle curioso resulta que ST1C4 comienza con el plano final de *Fin de un invierno* "o algo muy semejante". Este matiz entrecomillado muestra bien que el ánimo no era tanto vincular el anterior cortometraje al largo cuanto insistir en el hecho de que Tina es una recién llegada a la ciudad, algo que con el añadido de las fotos rotas ayudaría a ver desde muy iniciada la película a la joven como alguien que viene de romper con un pasado que solo más adelante, en la escena 6 de SC1 que sobrevive aquí, se explicita en cierta medida.

El planteamiento del guión parece segmentar a los tres personajes: José Luis, a quien se dedican las inmediatas secuencias 2 y 3, es el dinero (la 2 le muestra trabajando de cajero, y la 3 en el mismo escenario desnudando a una mujer vuelta de espaldas), Javier (cuyo papel en la historia comienza en la 10, dando la vuelta a la manzana en la 11) la militancia y Tina el trabajo (cuya reiterada aparición acabamos de señalar y se mantendrá en la película), o al menos quien trata de abrirse camino entre y ante todo. José Luis habrá de obtener un carácter más ambiguo en *Contactos*, más cercano a Javier en su carácter intelectual (Javier lee a Engels, José Luis tiene muchos libros en su casa, como mínimo de arte). Javier, a pesar de las dudas y los sufrimientos, parece no llegar a abandonar nunca la militancia, y al contrario de lo que sucede en la película, parece que es Tina la que acaba más derrotada (prostituyéndose, como nos muestra el último plano) que Javier.

A partir de la secuencia 25 (la botella rota contra la mesa) salvo contadas excepciones todo está dominado por las aportaciones de Santos Zunzunegui, con lo que parece que la idea inicial de Viota en este esquema era hacer que la fragmentación, la disgregación, fuera mayor según avanzara la película, sobre todo después de la secuencia 35, consistente en la famosa "escena 8" del esquema inicial, donde se da el desencuentro entre los dos contactos, llega la policía, Tina esconde a Javier y este confiesa su militancia y manifiesta su deseo de abandonar. A partir de aquí, cada nueva secuencia consiste, tal como era norma en CC3, en

escuetas acciones o breves planos de objetos: en la 36 (aportación de Viota) Tina apaga las luces y se mete en su cuarto; en la 37, habla por teléfono en una cabina donde después entra Javier; la 44 es las manos que manipulan la bomba; en la 47 Tina recoge la habitación de José Luis... La escena 6 de S2C1 dividida en tres termina, recordemos, con una discusión entre ellos²⁴³, y aparece seguida por solo tres escenas finales: en la 54, Javier camina hasta la cámara con lágrimas en los ojos; en la 55, se muestra una desconfianza entre él y Tina mientras el primero habla por teléfono; y la 56 y última mostraba a José Luis y Tina, explicitando ya la relación monetaria entre ellos. La película termina, pues, con Tina prostituyéndose con José Luis.

- Sin título (2)

La versión definitiva del guión de *Contactos* (ST2C5) parece datar de abril de 1970 y consiste en un texto manuscrito de cincuenta y seis páginas y treinta y cuatro planos-secuencia, de cada uno de los cuales se indica la duración exacta o aproximada²⁴⁴. Buena parte de estas duraciones puede haberse establecido mediante ensayos, ya que algunos de los miembros del reparto ya estaban escogidos, tal como parece sugerir una nota que advierte de la adición de texto nuevo para los actores. De otros sin embargo aún no se sabía nada, pues el guión sigue sin especificar si en la pensión hay patrón o patrona, y la descripción de Juan aún no es firme.

La cámara mantiene una movilidad basada sobre todo en travellings de seguimiento y panorámicas, entrando y saliendo de las habitaciones con los personajes, aunque esta atención hacia ellos se combina con un constante recorte perceptivo por el cual también quedan con frecuencia fuera de campo y acciones fundamentales (como Javier escondiendo el paquete en el cuarto de baño) son sustraídas a la visión de la cámara, sustituidas por tiempos muertos donde no se contempla otra cosa que no sea un espacio vacío. Este recurso al tiempo muerto entendido como fruto del respeto a la temporalidad real de las acciones incluso cuando no son mostradas, se mantiene firme a lo largo de todo el guión, si bien de forma no tan radical como en la película, pues la puesta en escena definitiva, que erradicará los travellings en profundidad a favor de los laterales, reduciendo también al máximo los escenarios, habrá de disparar e incrementar la virulencia de la profusión de tiempos muertos, espacios vacíos y elementos en fueracampo (por ejemplo, en las escenas 3 y 4 seguimos viendo a Tina llamar a la pensión; el cambio en la puesta en escena tendrá como consecuencia que de ese acto solo escuchemos el timbre, desde el interior de la casa).

Respecto a los escenarios, de momento solo el lugar de trabajo está ya identificado por las puertas batientes que dan entrada al comedor, seña de que la

²⁴³ - El cambio de orden de las escenas conlleva algunos problemas por la relación Javier-Juan. Siguiendo este guión, Javier manifestaría su deseo de abandonar la militancia en la escena 35, pero es de suponer que en la 53 tiene lugar el diálogo donde Juan le aconseja que no haga tonterías faltando al trabajo y le comunica que se van. Como este orden no sobrevivirá al siguiente borrador, nada sabemos de cuál era la idea.

²⁴⁴ - La versión mecanografiada, idéntica a esta salvo por muy leves e intrascendentes correcciones, puede consultarse en Vega, Javier, Zunzunegui, Santos y Viota, Paulino, "Contactos. Guión original", en García López, Rubén (coord.), op. cit., pp. 335-392.

localización ya estaba escogida²⁴⁵. Tan solo en una ocasión se cambia de lugar, al localizar en el vestuario la escena de las camareras hablando mientras se desvisten. Los escenarios urbanos no se especifican, a excepción de la fachada de la sucursal bancaria que se sugería en CC3, pero lo más habitual sigue siendo que la ubicación se defina como una calle sin más.

Perviven algunos de los otros escenarios y planos breves de guiones previos. Desaparece la mano manipulando explosivos, pero persiste la panorámica de la ciudad (escena 20), o la mano que rompe la botella (24), además de la escena en el coche (9), que aquí sirve para poner en contacto por vez primera a Tina y José Luis, y la de la habitación llena de gente, que aquí son ya claramente militantes políticos, en estado de nerviosismo, y que parecen esperar a un tal Ramón “el semínola” para hacer algo que no se especifica, aunque el apodo es un índice claro de que estamos ante activistas y no criminales, como podría sugerir su críptica actividad frente a la sucursal bancaria en la escena 13. Las piernas de Tina siguen poniéndose medias y zapatos, y recogiendo del suelo ahora un sobre, en la escena 2.

Algunas escenas muy similares a su encarnación final en la película siguen manteniendo sus diferencias: el giro a la manzana (19) varía su forma sin ser aún la definitiva: ahora la cámara sigue a Javier pero se detiene cuando este da su primer giro, mirándole hasta que se pierde de vista en el siguiente, rehaciendo entonces el recorrido sin variar su posición (así, es como si siguiera a Javier pero a través de las paredes, una idea retomada para los interiores de la película), volviendo al lugar inicial llegando hasta la calle por donde Javier regresa para que Juan le diga la duración. En la escena 28 ya no hay confesión de Javier ni rechazo de Tina. Los policías son más educados y su trato con la patrona y Tina es menos tenso (en CC3 estos la preguntaban por qué no les dejaba pasar a su habitación, a lo que ella respondía preguntando a su vez si estaba obligada a ello; también utilizaban expresiones como “una pena que el pájaro haya volado”, etc.), y de hecho no se identifican, como sucederá en la película. También aparece por primera vez el nombre completo de Javier Irurita.

Cabe señalar que Juan no aparece en persona hasta la escena 28 y que José Luis, si bien debuta en la 5, no ve explicitada su relación con Tina hasta la 26, si bien es cierto que sabemos que se conocen desde la 9. Ello da fe del cambio fundamental de ST2C5 respecto a ST1C4: no solo se han reducido planos, sino que el orden de los acontecimientos ha variado. Así por ejemplo, en la escena 6, que en *Contactos* no llegará hasta el plano 22, Tina habla de su vida pasada, sobre todo en relación a su familia, en un interior impreciso, en la 7 Javier entra en la casa llorando y la 8 nos la muestra besándose con Javier, un plano antes de verles trabajando juntos en el restaurante, exactamente al revés que en *Contactos*. Asimismo, el enigma de las actividades de Javier tarda más tiempo en explicitarse: la escena 15 será la de la espera al “semínola”, y Javier no está en ella. El primer diálogo con Juan no tiene lugar hasta la escena 28, donde también sucede la llegada de la policía. Este retraso es la mayor diferencia respecto a ST1C4, y a la propia *Contactos*. Curiosamente, es

²⁴⁵ - Como tal se utilizó “el comedor del Colegio Mayor Universitario Marqués de la Ensenada, en la ciudad universitaria de Madrid, en la Avenida Séneca, enfrente del Puente de los Franceses, que nos traía la memoria histórica de la guerra civil”. Viota, “Carta sobre *Contactos*”, op. cit., p. 110.

en la escena 29 donde conoceremos la naturaleza económica de las relaciones con José Luis, y en la siguiente Javier abandonará.

La disgregación creciente de ST1C4 ya no está. El orden secuencial se comienza a asemejar más al planteamiento-nudo-desenlace de *Contactos*, que habrá de ser perfeccionado cuando la militancia política de Javier se descubra en el inicio, así como el trabajo en el mismo restaurante de este y Tina. La infidelidad se presentará en *Contactos* también desde el principio, aunque de forma inadvertida, y en cualquier caso sabremos de ella hacia la mitad, mientras que aquí tanto esto como la militancia son aspectos que se descubren con plenitud en el último tercio del guión. Los personajes son presentados de una forma más bien desnuda, algo que *Contactos* corregirá colocando en primer lugar sus trabajos, las labores que los definen, aunque el de José Luis desaparecerá. Ello apoya la teoría de que Tina es el trabajo, Javier el trabajo y la militancia, y José Luis el dinero, el hombre que paga para ser servido. Por ello y por el hecho de que, aunque en los guiones se llame José Luis, no se le nombra nunca en la película, a partir de aquí le referiremos predominantemente como “el cliente”.

Tras esta versión, se realizará una copia mecanografiada de cincuenta y siete páginas, con alguna mínima corrección respecto a ST2C5. Dadas las notables diferencias entre el guión y la película, cabe pensar que llegó a existir cuando menos un esquema con el orden final, pero si así fue no ha sobrevivido y en cualquier caso tenemos la película, que por suerte sí lo hizo.

6. CONTACTOS – música de cámara en 33 movimientos

- ¿Tu trabajo no te deprime?
- No está mal. Mucho mejor que ser camarera.
- ¿Sabes? Es curioso. Todas las putas con las que he hablado me dicen que es mucho mejor que ser camarera. Ser camarera debe ser el peor trabajo del mundo.

Deconstructing Harry (Woody Allen, 1997)

Créditos



Contactos se rodó sin título, siendo este adoptado según unas notas personales de Viota fechadas en 1983, a finales del rodaje, alrededor del 10 y 12 de junio de 1970²⁴⁶. Sin embargo, desconocemos las fechas exactas de dicho rodaje, que se

²⁴⁶ - Como es sabido (Viota, Paulino, “Carta sobre *Contactos*”, op. cit., p. 111), tal título proviene de la obra *Kontakte* (1958-1960), del compositor Karlheinz Stockhausen. No es una referencia modesta: *Kontakte* es un hito de la música serial, electrónica y electroacústica, una de las referencias fundamentales en la trayectoria de su autor. La música queda muy lejos de nuestra capacidad de análisis, pero permítasenos considerar los tres tipos de contactos a que según Ed Chang parece referirse el título de la pieza: entre familias de sonidos (acústicos y electrónicos, metal, madera y piel, articulados y ruidos), “entre las formas espaciales creadas por la proyección del sonido” (la obra constaba de cuatro canales mono trabajados individualmente para crear una impresión de movimiento del sonido en torno al oyente) y entre “momentos”, nombre recibido por las secciones

inició con un presupuesto inicial de aproximadamente 25000 pesetas aportadas por la madre de Viota²⁴⁷. Como señala el letrero inicial, tuvo lugar en mayo, pero existen versiones distintas sobre su extensión, incluso para el propio Viota: en 1996 habla de quince días de rodaje²⁴⁸, pero en las notas citadas se fecha aquel del 10 de mayo al 10 de junio. Por su parte, Ramón Saldías recuerda muy pocas jornadas, apenas cuatro o cinco, salteadas²⁴⁹. Es algo que parece más cercano a los únicos datos objetivos que poseemos, las cinco fechas de entrega de negativo impresionado a Fotofilm, teniendo lugar la primera el 11 de mayo, lunes, y la última el 3 de junio, miércoles²⁵⁰, aunque una consta como del 1 de julio, probablemente por error²⁵¹.

Ramón Saldías, diez años mayor que Viota, experimentado operador en documentales, se instala en Madrid al huir de Guinea, donde trabajaba como operador para RTVE, y comienza a montar dibujos animados en los estudios

independientes que formaban la pieza (Chang, Ed, "*Kontakte - Planning and design*", en *Stockhausen- Sounds in Space*, 18-XI-15,

<http://stockhausenspace.blogspot.com.es/2015/11/kontakte-planning-design.html>). La relación entre sonidos articulados y ruidos es señalada por Viota en su citada carta identificando a los segundos con los tiempos muertos fílmicos (aunque también podemos encontrar eco de la variedad de tipos de sonido en las relaciones en la película entre los sonidos de los distintos espacios y los producidos por los cuerpos, como los pasos y por supuesto las voces, las palabras dotadas de significado, sin olvidar las diferencias entre los sonidos informes de la calle y los mucho más concretos de las puertas, de las que enseguida hablaremos) pero nos permitimos también asimilar la relación entre "momentos" (según Chang "bloques de textura y narrativa") a la presente en la película entre los planos-secuencia. El segundo de los tipos de "contacto" sí quedaría sin símil, toda vez que *Contactos*, si fuera música, sería una obra estrictamente monofónica, contraria a todo tipo de inmersión.

²⁴⁷ - *Ibídem*, p. 108. El coste completo de *Contactos* hasta el tiraje de la primera copia standard en 16mm parece haber sido de 62841 pesetas, convertidas en 139424 con la ampliación a 35mm (29-I-71), y en 158019 al tirar una segunda copia en idéntico formato con subtítulos en francés (14-II-72). Debe señalarse no obstante la existencia de unas facturas impagadas y desconocidas por Viota, al parecer debidas a unos trabajos del técnico de C.E.H.A.S.A. (ver infra) en instalaciones ajenas de los que no informó al cineasta, y que desconocemos si fueron finalmente pagadas o no, aunque todo parece indicar lo segundo. Si incluyéramos esas facturas, las cantidades serían: 104534, 181117 y 199712.

²⁴⁸ - *Ibídem*, p. 109.

²⁴⁹ - Conversación con Ramón Saldías, Madrid, 1-II-15.

²⁵⁰ - Las otras son del 16 y 18 de mayo (sábado y lunes), y 1 de junio (lunes). La película utilizada consistió en: cinco rollos de 120 metros y dos de 60 de la marca Kodak, y seis de 120 de la marca Ilford, más baratos.

²⁵¹ - Existe la posibilidad de que, si no lo fuese, se hubiera entregado tal día lo rodado hasta el 10 de junio, pero no se entendería el espacio de tiempo entre ambas fechas (que hasta entonces ha sido inmediato) y además el 1 de julio la película ya estaba doblada, si bien no sonorizada. ¿Lo rodado sería material sin diálogos? Saldías recuerda haber tenido que repetir los exteriores por un error que cometió al usar un filtro equivocado, y eso podría ser lo realizado tan tarde en junio. En estos solo hay una línea de diálogo, pero no consta ninguna labor de doblaje posterior al 1 de julio, y la relación con el técnico de sonido, que no era buena, no invita a pensar que lo hiciera gratis. Nos inclinamos en consecuencia por la finalización del rodaje antes del 3 de junio, pero en cualquier caso debe anotarse la confusión.

Castilla. Su llegada a *Contactos*, su debut como operador y director de fotografía en un largometraje, se da por vía de José Sámano, de quien es compañero en la asociación Joven Crítica Cinematográfica²⁵², y que le propone hacer la dirección de fotografía en la película clandestina de un amigo. Sin saber nada más, Saldías acepta. *Contactos* se rodará con su equipo, a excepción de la cámara, una Paillard-Bolex de 16mm, que en realidad había sido suya: la alquila por 2250 pesetas a alguien a quien él mismo se la había vendido al huir de Guinea. El equipo incluye motor eléctrico, chasis de 120 metros y un zoom bloqueado en 25. Debe subrayarse pues que toda la película está rodada con un objetivo de 25mm (más o menos equivalente al 50 de los 35mm, al que tan aficionados eran Robert Bresson y Yasujiro Ozu), y que a la cámara, de cuerda accionada con manivela, y que solo permitía rodar planos de varios segundos, se le añade un chasis externo que hará posible realizar los dos planos de diez minutos de duración que el guión contempla. Esto hará complicado el rodaje, sobre todo en interiores: por la falta de uniformidad del suelo y ausencia de presupuesto, se debe rodar cámara al hombro, incluyendo esta la batería, el motor y el chasis. En algunos planos se usará trípode, pero generalmente se rueda cámara al hombro, con alguien detrás moviendo a Saldías (los problemas del procedimiento se pueden advertir sobre todo en el “travelling” hacia atrás del plano 12). En el exterior, se usará una silla de ruedas.

El equipo es reducido: Viota, Saldías, los actores, y el ayudante de dirección, José Ángel Rebolledo²⁵³. La mayor parte de los actores son reclutados por Guadalupe G. Güemes de la EOC, y otros son amigos de Viota, como José Miguel Gándara, cercano desde los viejos tiempos del cine-club de los Escolapios. Rebolledo es ambas cosas: cursa dirección en la EOC y es amigo muy próximo de Viota y Zunzunegui, trío inseparable en los años bilbaínos. Su nombre es fundamental y no es poca seña de ello que comparta pantalla con el director. Ramón Saldías lo recuerda como un excelente ayudante de dirección, tranquilo y amigable, garantía de orden. Rebolledo es licenciado en ingeniería y algo se debe notar. También interpretará con estolidez el papel de policía secreta. Como en toda producción barata e independiente, el pluriempleo es norma.

De los actores debe destacarse la ausencia en los créditos de dos de ellos, siendo uno nada menos que el protagonista. José Antonio Fernández era compañero de Güemes en la EOC y trabajó, según todos, con absoluta profesionalidad. Sin embargo al final pidió al realizador que su nombre no apareciera en la película. Viota especula con las razones: temor al carácter antifranquista de la obra, vergüenza ante una película tan rupestre... No le preguntó, cumplió con su voluntad y el nombre acabó olvidado²⁵⁴. Tampoco consta el de Julián Sánchez, intérprete del cliente de Tina, que era amigo de Fernández, ajeno a la EOC y a

²⁵² - Sita en la madrileña calle Cardenal Siliceo, dirigida según recuerdo de Sámano por Gabriel Moralejo y Fernando Lara, y a la que también pertenecían Maximiliano Alonso (que actuará en *Cibeles*), Gabriel Moralejo y Francisco Betriú entre otros, la asociación se dedicaba a dar consejo a sus socios en cuestiones técnicas (guión, cámara, montaje...) así como a editar un boletín en multicopista donde escribían sobre cine.

²⁵³ - En algunas fotografías se ve no obstante a un ayudante de cámara y a otras personas (posiblemente amigos de algunos miembros del equipo o personas relativas al lugar de rodaje) que no hemos conseguido identificar.

²⁵⁴ - Un pequeño resumen de la cuestión puede encontrarse en León, Pierre, “La España-tiempo”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 330, nota 1.

cualquier otro miembro del equipo. Los dos amigos, por tanto, prefirieron ausentarse de los créditos, aunque Sánchez lo hizo incluso del doblaje, encargándose Rebolledo de poner su voz.

Otra ausencia flagrante en los créditos llama la atención: el montaje. Su ausencia, para empezar, denota la voluntad clara de la película de no hacer montaje, de que este sea la mera ordenación de los planos en el tiempo. Pero qué duda cabe, como bien supo mostrar Pedro Costa en *¿Dónde yace vuestra sonrisa escondida?* (*Où gît votre sourire enfoui?*, Pedro Costa, 2001) que esto no evita que haya que saber cuándo y dónde empezar el plano y cuándo y dónde terminarlo y, por lo demás, que hay una labor técnica que no puede dejarse de realizar. Durante mucho tiempo la versión oficial, establecida por Jaime Pena a partir de la información suministrada por el propio Viota en su carta de 1996, afirma que el montaje fue realizado por Güemes y Gonzalo Álvarez²⁵⁵. Sin embargo, las notas de 1983, sumadas al hecho probado de que Álvarez no se encontraba en junio en Madrid por hallarse realizando las milicias universitarias, permiten establecer hoy de forma definitiva los hechos: el copión de *Contactos* fue montado por Viota y Güemes en junio en una visionadora sin motor en casa de Juan Tamariz, alumno de dirección de la EOC, antes de comenzar, poco antes del 24 del mismo mes (fecha del primer albarán del establecimiento), el trabajo de doblaje y sonorización en C.E.H.A.S.A. (Compañía Eléctrica Hispanoamericana, S.A.), una tienda situada en el nº 3 de la calle Villanueva de Madrid²⁵⁶. También Viota habría realizado estos trabajos, junto a Güemes y Espinosa, apellido del técnico de sonorización que también realizaría el montaje del negativo, un trabajo que solía realizarse en los laboratorios (en este caso, Fotofilm) pero que, por la escasa cantidad de planos a montar, se decide ejecutar en la tienda, que ofrece además un precio mucho más asequible. En cualquier caso, tanto los técnicos de C.E.H.A.S.A. como los de Fotofilm mostraban, según recuerdo de Viota y Güemes, igual displicencia y desagrado por el material que contemplaban.

La primera copia standard en 16mm sería entregada por el laboratorio el 21 de septiembre de 1970 y su primera proyección debió tener lugar en torno al 21 de octubre, fecha de un albarán de C.E.H.A.S.A. por dos proyecciones. Posiblemente una fue para el propio Viota, pero la segunda tuvo público externo: como mínimo Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha, Emilio Martínez Lázaro, Augusto Martínez Torres y Miguel Marías. El estreno público tendría lugar al mes siguiente, en la 2ª Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, proyección sobre la que

²⁵⁵ - Pena, Jaime J., "*Contactos*", en Pérez Perucha, Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1955*, Cátedra, colección Filmoteca Española, 1997, p. 677. En Viota, op. cit., p. 113, se añadiría que habría tenido lugar sin presencia del director. En presentaciones posteriores (como puede comprobarse en "Presentación de Paulino Viota en Filmoteca Española", en *Paulino Viota. Obras 1966-1982*, DVD2), el fallo de memoria extendería esta ausencia también a los trabajos de doblaje y sonorización.

²⁵⁶ - La fecha, por tanto, estaría también equivocada en la carta del 96, que sitúa estos trabajos en otoño. Los días de trabajo fueron 24-27 de junio, 2, 4 y 6 de julio (a los que hay que añadir el 7 para montaje de efectos y el 31 para el de sonido y negativo de imagen). El doblaje, concretamente, se realizó los días 25, 26 y 27, de diez u once de la noche a cuatro o seis de la madrugada, para evitar los ruidos.

escribiría Llinás, en el que acabó siendo nada menos que el último número de *Nuestro Cine*²⁵⁷.

Plano 1



Fig. 171

No sabemos si *Contactos* se escribió pensando en alguna casa concreta, pero sí que finalmente se rodó en el apartamento que Güemes compartía con otras tres actrices de la EOC, aprovechando su ausencia²⁵⁸. La clandestinidad, en *Contactos*, empieza por el propio rodaje, que no solo se rodó sin permisos sino del que ninguno de los habitantes de la casa se enteró (ni siquiera la portera, que vivía al lado). Viota ya ha explicado notablemente los cambios frutos de la nueva localización:

Era una planta baja, un piso completamente interior, sin salida a ninguna calle, lo que no venía necesariamente mal a la película, porque contribuiría a dar un aire de encerramiento, de falta de salida visual a las imágenes. Todas las habitaciones daban únicamente a dos profundos patios separados (era un edificio bastante alto). Como era una planta baja, el suelo del patio estaba más o menos al mismo nivel que el de las habitaciones. Eso me dio la idea de que en vez de filmar por los pasillos se podía hacerlo a través de las ventanas de las habitaciones desde los patios. Eso daría a la vez mayor movilidad, crearía más relación entre los espacios de la pensión, y daría más naturalidad al no plantearse los problemas de entrar la cámara en las habitaciones con las puertas que habría que cerrar y abrir en relación a ella. Además daría, quizás, más personalidad visual a la película.²⁵⁹

²⁵⁷ - Llinás, Francisco, "*Contactos* de Paulino Viota", *Nuestro Cine*, nº 106, febrero 1971, pp. 14-15.

²⁵⁸ - C/ Fernán González 23, bajo. Las otras actrices eran Gloria Berrocal, Elena Arnao y Vivian Allen. La primera era pareja de Javier Maqua, que llegó a rodar una práctica de la EOC (nunca montada) en la misma casa, dicho sea de paso con travelling (Javier Maqua, mail personal, 27-X-14).

²⁵⁹ - Viota, op. cit., p. 109.

Frente a lo que sucede en el guión²⁶⁰, donde vemos a Tina llamar a la puerta de la pensión sin obtener respuesta, en *Contactos* se rueda siempre desde el interior, luego nunca sabremos quién llama a la puerta en este plano [Fig. 171]. Originalmente se trataba de fijar la cámara en un objeto (la puerta) antes que en quien la usaba (Tina, que entraba y salía de campo sin que la cámara se preocupase por seguirla), pero el cambio en la puesta en escena radicaliza el gesto asumiendo con todas sus consecuencias el protagonismo del espacio por la vía de eliminar directamente la figura (y, consecuentemente, la identidad) de la persona que llama. Nuestro conocimiento sobre lo que sucede en el plano deviene nulo: solo sabemos que alguien llama, pero ni quién, ni a quién (ni siquiera sabemos si llaman al timbre del portal o a la puerta de la casa). El espacio solo se ve habitado por los timbres que hacen audible el silencio del lugar gracias al estudiado espacio que media entre ellos (mucho mayor entre el segundo y el tercero que entre el primero y segundo), lo que muestra ya bien la estrategia de una película donde las distancias entre sus elementos (personajes, acontecimientos, secuencias...) habrán de ser protagonistas centrales de la obra. <<Recuerdo que Oteiza había escrito que Velázquez (uno de sus artistas, y mío, favoritos) había hecho el “vacío” en el espacio de *Las meninas*, utilizando a los personajes como puntos de referencia físicos para, por contraposición, crear esa sensación de vacío; como él hacía con los módulos materiales de sus esculturas>>²⁶¹ y como Viota hará con cada uno de los elementos de su largometraje, dispuestos para llamar la atención sobre un vacío antes que para llenarlo.

Según Roman Jakobson, el cine trabaja siempre “con fracciones de objetos variados y de dimensiones diferentes, con fracciones de espacio y de tiempo de dimensiones diferentes”²⁶², de modo que la sinécdoque sería “el método fundamental para transformar en el cine las cosas en signos”²⁶³. Segmentar, seleccionar, parcelar, encuadrar, es consustancial a la articulación cinematográfica, y por ello nada debe extrañarnos en el primer plano de *Contactos*, que además comienza, de forma convencional, con una puerta y un timbre que suena. Sin embargo, cuando termina a los quince segundos sin que nadie haya abierto, sale a la luz que el plano no ha servido para mostrar absolutamente nada o, mejor dicho, que no ha mostrado ninguna persona, ningún acontecimiento relevante, y la parcelación que Jakobson considera natural salta a la cara del espectador con toda la potencia de lo que no deja de ser: la selección de un fragmento de una totalidad determinada, que queda aquí desconocida en virtud de una sinécdoque brutal que, en realidad, con su parcelación sólo se convierte en signo de su propia actividad. Por decirlo más vulgarmente, esta sinécdoque no representa ningún todo por la parte, sino que de forma brutal escinde la parte y a través de ella nos niega el todo. La potencia significativa del plano se ve así negada, no queriendo decir más que sí mismo, que su duración, su espacio, el pasillo, la puerta, las llamadas, el silencio. Ese plano es parte de una acción de la que sin embargo no funciona como signo, antes bien como negación de éste o signo de la sinécdoque misma. Podría hasta

²⁶⁰ - Vega, Javier, Zunzunegui, Santos y Viota, Paulino, op. cit., p. 336.

²⁶¹ - Viota, op. cit., p. 111.

²⁶² - Jakobson, Roman, “¿Decadencia del cine”, en Urrutia, Jorge (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, p. 175.

²⁶³ - Id.

decirse que no habría aquí sinécdoque sino una violenta fragmentación, que si no es todo lo virulenta que pudiera llegar a ser, es por estar situada en el comienzo mismo del filme, cuando la esperanza del espectador de asistir a un conjunto razonablemente completo y convencionalmente ordenado de datos está todavía indemne.

Plano 2



Fig. 172 Fig. 173

Los exteriores de *Contactos* siempre fueron variados en todos los guiones, incluso en el último, que sitúa este plano frente a un “edificio bancario o de oficinas”²⁶⁴. Lo desconocemos todo sobre el orden en que los cambios fueron apareciendo. Lo más probable es que todo surgiera de las transformaciones citadas fruto de la elección de la casa que haría de pensión. A la “personalidad visual” que Viota señala daba ese escenario a la película no era ajena la nueva formalización basada exclusivamente en travellings laterales y en la repetición de idénticos encuadres para idénticos escenarios. Ello tuvo que determinar extender este procedimiento a los restantes espacios y, en consecuencia, a los exteriores, que fueron unificados en la esquina formada por las calles Almagro, Zurbano y Zurbarán, en ese momento un solar rodeado por una valla, que aporta nuevos elementos que atenderemos más adelante²⁶⁵.

Secuencia primera tanto en ST2C5 como en CC3, donde aparece por primera vez tal cual la vemos aquí (la única diferencia reside en las direcciones de Javier y los policías), su desplazamiento al segundo lugar tras la puerta de la pensión afianza la percepción de *Contactos* como un film de interiores, claustrofóbico y hermético, impresión que poco discutida será por este plano, también breve, aún más inmóvil que el anterior (aquel estaba tomado cámara en mano, este sobre trípode), y que se limita a mostrar una calle donde, aparentemente, solo pasa gente, ni siquiera mucha, tres hombres en plano medio y una mujer con un bebé, irrelevantes ambos, al fondo. De nuevo, accedemos a un fragmento, ahora de una calle, de una ciudad que percibimos por su sonido, cuya presencia acrecienta la impresión de una mirada que resta siempre algo a aquello que debería, o al menos podría, mostrar.

²⁶⁴ - Vega, Zunzunegui y Viota, op. cit., p. 336.

²⁶⁵ - Sobre la elección del lugar, véase Viota, op. cit., p. 110 y Viota, “Zurbano y Zurbarán”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., pp. 203-204.

Ahora no hay timbres que nos hagan sentir el silencio, pero sí transeúntes que nos hacen sentir la calle vacía.

Cuatro segundos pasan hasta que aparece Javier [Fig. 172]; otros cuatro entre este y la pareja [Fig. 173]; dos más hasta el corte. Como en el plano anterior el timbre comienza una historia a modo de pregunta (¿quién llama?, ¿adónde?, ¿quién acudirá?) que al final queda sin respuesta, aquí la aparición de Javier (no por ser él, sino una figura, una persona) hace lo propio, pero desaparece y esto solo puede intensificar la presión ejercida por ese espacio que es claramente el único objeto de interés para la cámara; lo mismo sucederá con la pareja. Los viandantes hacen aquí de timbres, esa llamada a la atención narrativa del espectador que la propia película frustra, esos elementos que tienen como principal función no afirmar su presencia sino la del lugar donde se dan. *Contactos* comienza, así, afirmando el espacio como su eje. De nuevo la cámara establece su centro de gravedad en un espacio; de nuevo los seres humanos son secundarios, pues solo cruzan el encuadre sin que este varíe un ápice su posición por ellos, que nada le importan; de nuevo el espacio consiste en un pasillo que se pierde hacia el fondo, ahora la acera de una calle, pero a la que los carteles y árboles parecen servir de paredes que se pierden en fuga hacia el centro del encuadre: no es solo pues que el pasillo de la pensión inicie la película con un aroma de film de interiores, sino que el montaje con la siguiente secuencia hará que interior y exterior parezcan lo mismo [Figs. 174-175].

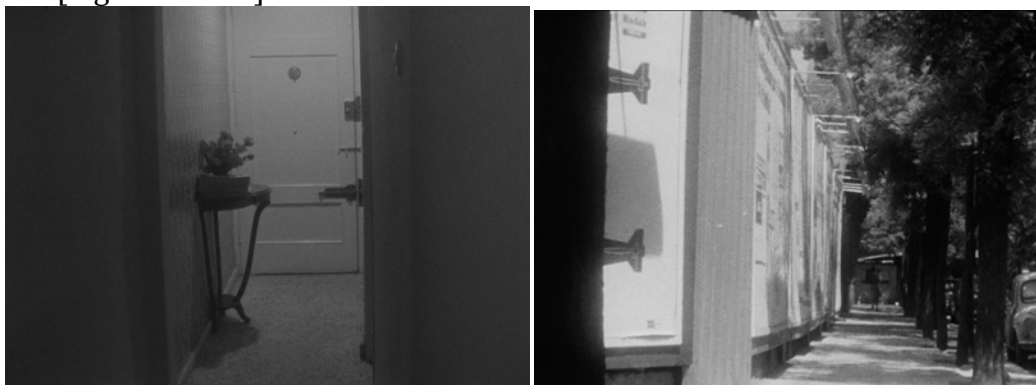


Fig. 174 Fig. 175

Los paseantes son indiferentes al plano, pero no a la narración. El hombre es Javier y la pareja, policías secretas. El plano, así, nos da más información de la que estamos capacitados para percibir en una primera visión: no solo nos muestra por primera vez al protagonista masculino de la película, Javier, sino que nos informa de que la policía sabe de él o, cuando menos, de que está allí, de que forma parte de ese espacio donde habrán de darse algunos de los encuentros entre los militantes. Este espacio, único exterior de todo el largometraje, y que en su desarrollo puede llegar a afirmarse como el único exterior a la vigilancia (de la patrona o de los jefes) y al trabajo (donde han de incluirse, aparte del restaurante, la casa del cliente y la propia pensión donde las consecuencias de la infame vida laboral se dejan sentir), en realidad estaba desde el principio en las miras de la policía. La vigilancia por tanto no solo se manifiesta en los interiores; los protagonistas de *Contactos* siempre se moverán en un mundo cerrado.

Tenemos así, pues, que la repetición del procedimiento de la secuencia anterior es en realidad un engaño, o encubre al menos uno: el interior de este fragmento

contiene más información de lo que parece. El plano funciona así como esos cubitos de azúcar enjaulados de Duchamp que había que tomar en la mano para descubrir que eran de mármol: para los ojos la información es una, pero porque falta aún el conocimiento de todos los datos, en el caso de Duchamp como mínimo el tacto, el peso, en el de *Contactos* la visión de la película completa y aún su revisión, pues es difícil que la memoria guarde la imagen de los dos viandantes tan férreamente como para reconocerles en su reaparición veintiséis secuencias más tarde. Esta es pues una secuencia menos incompleta de lo que parece, pero la parcialidad del conocimiento es sin embargo la clave de su enigma: nos muestra algo que no podemos aún reconocer, y es por ello que parece no mostrarnos nada. Pero acaso en esto se hallen algunas claves del proceder de la película: la apariencia de nada encubre en realidad algo, no siempre tan concreto como la vigilancia policial, pero sí puede decirse ya que, en realidad, la nada del plano anterior no es exactamente tal.

Plano 3

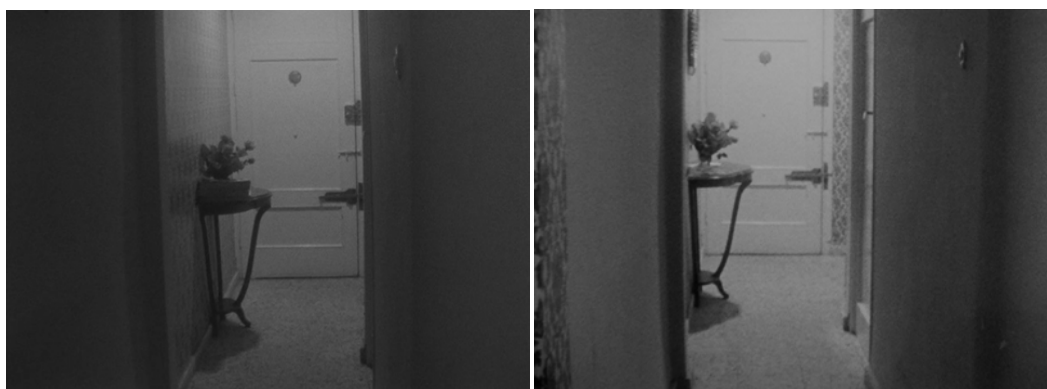


Fig. 176 Fig. 177

El inicio del plano 3 marca dos diferencias respecto al 1. La luz indica un momento distinto en el tiempo, nos permite saber que el plano no continúa el anterior; el primero podría tener lugar por la noche [Fig. 176], este de día [Fig. 177]. Al mismo tiempo, el timbre ha cambiado de sonido, del grave del primer plano a la tonalidad más aguda de este. Como sugiere Juan Miguel Company, esta variación se conviene bien con la lumínica: grave para la oscuridad/noche, aguda para la luz/día²⁶⁶, pero existe otra razón para el cambio: al visitar la casa en diciembre de 2010, descubrimos con sorpresa que los timbres seguían siendo los mismos que cuarenta años antes, el primero del portal, el segundo de la puerta. No es que esto demuestre o solucione nada respecto a la película, pero si acaso puede servir para mostrar hasta qué punto lo enigmático se instala en ella desde el

²⁶⁶ - “Al claroscuro opresivo, simbólicamente muy determinado por la coloración tímbrica grave de las tres llamadas, sucede una plana iluminación de interior que, enunciativamente, da paso a un comienzo de relato: alguien llega a buscar alojamiento”. Company, Juan M., “Secreto tras la puerta”, *El Viejo Topo*, n^o 242, marzo 2008, p. 77.

principio²⁶⁷. En realidad, no solo no se muestra a nadie llamando a la puerta en el primer plano, sino que la película se abre con una sugerencia falsa, ya que nadie llama a la puerta, sino al timbre del portal. Por supuesto, Viota en absoluto espera que alguien pueda averiguar o sospechar esto, pero aprovecha el doble timbre para instaurar desde el comienzo una diferencia de difícil solución. El fueracampo, no saber qué hay al otro lado de una puerta, lo permite.

Por otro lado, si los timbres son los referidos, la relación entre los planos 1 y 3 podría consistir en que Tina llama al portal, luego fuera ya del plano la patrona abre, enciende la luz del recibidor, y así en el plano 3, ya preparada, abre enseguida cuando suena la puerta. Los planos 1/2/3 entendidos así podrían formar una suerte de montaje paralelo. Evidentemente, esto puede ser de este modo o no, pero la posibilidad es elocuente sobre cómo el planteamiento de *Contactos* deja en el aire el tiempo entre sus planos. En realidad, entre ellos podrían pasar años, o segundos. Solo se puede conjeturar, o mejor: aceptar el enigma del tiempo, del corte. La brecha temporal inaugura una de las claves de la película: el riguroso presente de cada plano-secuencia convive con la falta de concreción temporal del conjunto de la película, debido a la incapacidad de precisar el tiempo transcurrido entre secuencias. Esto colabora tanto a dar la impresión de fuga del tiempo, de tiempo robado, sustraído a la narración (a la vida), como a hacer del tiempo una experiencia interior del espectador, que podrá establecer, imaginar, el transcurso mayor o menor de tiempo entre secuencias. Temporalidad del entre ya advertida en algunos momentos de *Tiempo de busca y Fin de un invierno*, y en la que ahondaremos más adelante.

Otra diferencia es que el timbre suena una sola vez y ahora la patrona sí acude enseguida. Como ha afirmado Company, en este plano se inicia propiamente el relato, con la llegada de Tina, la protagonista (sin nombre de momento), identificada como viajera por su maleta y su diálogo, a este lugar que será el suyo durante toda la película, y que a pesar de todo nunca llegaremos a conocer demasiado bien.

No es solo la llegada la que identificará a la joven como la protagonista de la escena y la película. Viota trata de asegurarse su centralidad alternando su ausencia del plano con su presencia a solas en el encuadre. Así, desaparece de nuestra vista cuando entra en la primera habitación [Fig. 178], pero en el camino a la segunda queda detrás de la patrona de modo que la cámara puede recogerla a ella sola, que se aproxima al objetivo en posición de perfil y quedando casi en primer plano [Fig. 179], siempre caminando hacia la izquierda en un movimiento compartido que por parte de la cámara solo se detendrá hasta perderla de vista en el interior del cuarto [Fig. 180]. Cuando reaparezca, lo hará de espaldas [Fig. 181], una negación de su rostro que se compadece bien con su duda y, en el fondo, desinterés, por la elección de cuarto (como bien dice Jesús González Requena, “si la protagonista de *Contactos* no elige - si se deja elegir y deja que elijan por ella-, no es por falta de energía, sino por el escaso interés que despiertan en ella las

²⁶⁷ - El dato también permite aclarar que el rodaje se hizo con un magnetofón con el que se recogieron no solo los diálogos para servir de referencia en el doblaje, sino los sonidos reales de pomos, timbres, etc. que fueron posteriormente utilizados.

posibilidades que se le ofrecen”²⁶⁸). Esta posición supone destacar la figura por la vía de negar su rostro, aun si la salida no está forzada y es de todo punto natural pues lo hace hablando a la patrona, que está de frente a la cámara. Esto da fe del interés por no componer para la cámara, lo que se suma a los siete y diecinueve segundos respectivamente que ha estado fuera de campo Tina en las dos habitaciones: la película tampoco evitará las salidas de campo, los tiempos vacíos que se produzcan en el desarrollo de sus escenas.

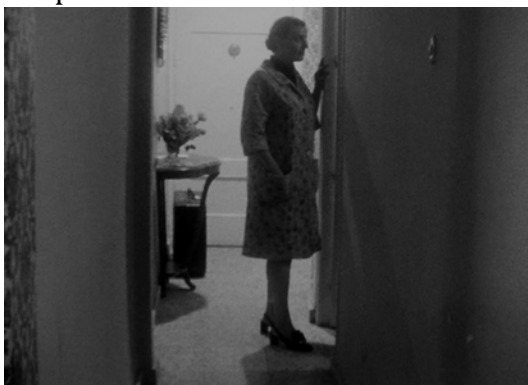


Fig. 178

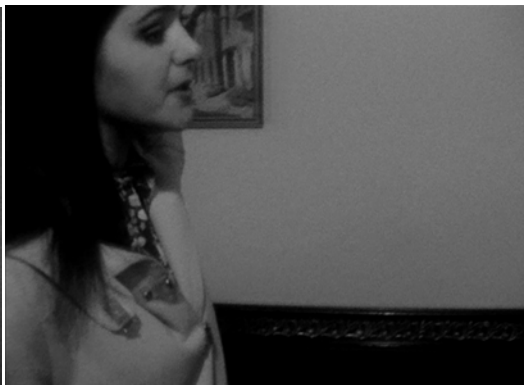


Fig. 179



Fig. 180



Fig. 181



Fig. 182



Fig. 183

²⁶⁸ - González Requena, Jesús, “Contactos. Análisis textual de una enunciación enunciada”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 117.

Quizás por todo esto puede chocar el siguiente movimiento [Fig. 182], en que Tina gira a la izquierda del encuadre para colocarse al lado de la patrona e iniciar el camino hacia el primer cuarto, siendo el desplazamiento acompañado bruscamente por la cámara, que la deja sola en el encuadre en una posición de frente con cabeza en tres cuartos [Fig. 183]. Es un movimiento ligeramente forzado y apoyado por la cámara, con el que en cierto modo deja de haber duda: Tina es la protagonista de *Contactos*.

No es el último rasgo de convencionalismo que encontraremos en la película, pero tampoco será el último inmediatamente seguido por un acto de radicalidad como en este caso la nueva desaparición en el cuarto y el consiguiente tiempo muerto en el pasillo (veinticuatro segundos, precedidos por los trece de espera del carnet). En las anteriores entradas en las habitaciones, el diálogo camuflaba el vacío, no podíamos seguir a Tina mientras pensaba con qué cuarto quedarse, pero al menos podíamos escuchar su conversación sobre las condiciones del lugar. Ahora, sin embargo, toda figura humana y diálogo desaparecen y quedamos de nuevo sumidos en la soledad y silencio del pasillo.

“Secreto tras la puerta” es el langiano título que, con toda justicia, dio Company a su citado artículo sobre *Contactos*. El respeto por una puerta no implica sino la obligatoria instalación del secreto en la narración, aunque al contrario que en el Lang citado implícitamente por el título de Company, tal acostumbre a ser aquí completamente banal. A excepción de la fotografía mostrada en primer plano, en el guión final se mantenían casi todas las referencias al pasado de SC1, veíamos el deshacer la maleta y el romper las fotos²⁶⁹. Pero ahora la cámara ya no sigue a los personajes y entra a las habitaciones sino que se mueve solo lateralmente a lo largo de una línea recta imaginaria situada en el salón de la casa. Esto implica que, al contrario que en el guión, el espacio impone sus reglas, que suponen dejar fuera de campo buena parte de la vida de sus protagonistas. El cine, tradicionalmente cualificado para atravesar paredes y techos, se vuelve de una ceguera castradora tan pronto asume la solidez (la realidad) de estos, la compartimentación real de cualquier vida²⁷⁰.

En cierto modo, aquí *Contactos* ya ha mostrado parte de su mundo, uno de pensiones que no gustan de estudiantes y donde se debe anotar los datos para las fichas policiales; el de la inmigración interior con pasados poco memorables a cuestras (ya no hay fotos rotas, pero sí un inequívoco “no lo crea, al contrario” aludiendo a lo poco que Tina añora su pasado); el de los espacios más o menos angostos, invisibles o impenetrables, el de la falta de miedo a dejar al espectador sin personajes, suspendido en un espacio/tiempo desprendido de toda acción e incluso elementos orgánicos, vivos, móviles, a los que atender, ni siquiera ya el segundero de *Duración*.

Finalmente, esta secuencia es la primera en desplazar la cámara por el espacio. El plano 1 se rodaba cámara al hombro, rasgo que aquí se patentiza con la evidente ausencia de un travelling o aun el sempiterno carro o silla de ruedas tan propio de las producciones independientes (entre ellas, como vimos, las previas del propio Viota), que resultan en que el desplazamiento sea eminentemente tosco. A esta

²⁶⁹ - Vega, Zunzunegui y Viota, op. cit., p. 340.

²⁷⁰ - En varios programas sobre la película, sus autores insistían en que la castración era “la figura madre del film”. Viota, Paulino, Zunzunegui, Santos, “Sobre *Contactos*”, 24-IV-72.

impresión de pobreza no será tampoco ajeno el sonido, doblado de forma a todas luces rudimentaria, con numerosos problemas de sincronización e incluso con el olvido de algunas frases, como las de la despedida de Tina y la patrona. Tales rasgos constituyen una evidencia de pobreza que no podrá separarse del ascetismo de la obra, de la rudeza de sus atmósferas y personajes, como evidencian tanto la economía de medios en los desplazamientos de cámara, donde claramente las dificultades técnicas determinan una sobriedad en la puesta en escena, como los pocos sonidos (puertas, pasos, etc.), que colaboran a la atmósfera espartana y tensa de la película. Como tendremos ocasión de ver sobradamente, el equilibrio entre temática, narración, atmósfera y condiciones de producción será más que notable en *Contactos*.

Plano 4

Cuatro planos de *Contactos* no constan ni en el guión final ni en ninguna versión anterior: 4, 18, 25 y 29. Si este plano no existiera, la presentación de esta casa se daría en el 6, y la del cliente en el 7, una opción que parece quizá más interesante pues en el 6 quien está en la casa es Tina y en la 7 el hombre está en la calle. ¿Quiso Viota presentar al personaje en su espacio natural, así como hace con todos los demás? Tina se presenta en la pensión, espacio que alude al secreto tras las puertas (y ya veremos que ella tiene uno) y Javier en la calle, que se vinculará al activismo político. El cliente por su parte se presenta en su casa, el espacio donde recibirá a Tina, el hecho que propiamente le dotará de importancia en la película²⁷¹.

Pero ¿qué sabemos aquí del cliente? En realidad, nada. Vemos a un hombre sentado a una mesa leyendo, que se dirige a por tabaco y, de nuevo, descubrimos un espacio. Por lo que vemos, no sabemos quién es ni qué papel cumple en la historia. Que un personaje sea introducido en una película sin que podamos determinar su lugar en la narración no es algo extraño, pero sí que el desconocimiento llegue al nivel de que la secuencia no permita decir realmente nada de él, más allá de su sexo y de que pueda poseer cierta cultura (se le presenta leyendo... o mejor dicho, dejando de leer). El fragmento (de nuevo además muy breve) escogido carece de significación, como si se tratara de un momento tomado al azar de un continuo ajeno a la articulación que sobre él se está realizando, un proceder también predicable de los planos 1 y 2. Aunque habrá que matizarla más adelante, *Contactos* se abre dando la impresión de conectar trozos aleatoriamente escogidos de las vidas de una serie de personajes, impresión acrecentada por las duraciones diversas de los fragmentos, como si todo hubiera sido tomado a ciegas. Así, como el propio Viota explica²⁷², esta impresión está dada por tres elementos: el intrascendente contenido de las escenas, la imprecisión de los hiatos entre ellas, y la variabilidad extrema de las duraciones (el plano más corto, el 18, dura cuatro minutos, y el más largo, el 28, casi diez y medio). De nuevo, como con los timbres

²⁷¹ - La casa, un ático con terraza en la calle Corazón de María 55, pertenecía a José Sámano y, curiosamente, servía en ocasiones para actividades clandestinas (aunque Sámano nunca fue militante político). En el mismo año en que se realizó *Contactos*, Luis Eduardo Aute rodó en él parte de su cortometraje *Minutos después* (1970). Conversación con José Sámano, Madrid, 5-II-15.

²⁷² - Viota, op. cit., p. 111.

diciendo el silencio y los paseantes el vacío, la disposición de los planos dice la falta de dirección narrativa, de sentido en última instancia. Impresiones siempre, por supuesto, equívocas.

La única acción que realiza el hombre en el plano es ir a por tabaco, lo que implica dejar un libro, salir de su cuarto e ir a otro. Así como el plano 2 repetía la composición del 1, haciendo que la calle fuera parecida al pasillo de la pensión, este repite el travelling lateral del anterior (o lo que propiamente llamaríamos un travelling lateral caso de haber realmente travelling, ya que al menos en este caso se hace a pie²⁷³). El travelling lateral posee una función descriptiva²⁷⁴ en mayor medida que el de avance o retroceso, muy habituales en el guión, siempre más enfáticos y cuya ausencia en Ford observaba ya Viota en sus tempranas notas adolescentes. Un travelling se acerca o se aleja, se agacha o se eleva mostrando una intencionalidad hacia lo que sucede, pero el lateral se desplaza sin énfasis por los distintos espacios, con una mirada imperturbable que no poseen los pobres seres humanos que por ellos discurren. Su lateralidad a la acción sugiere una indiferencia, al menos en su uso en *Contactos*, sin entrar o salir con nadie de sus habitaciones y aprovechando en vez de esto las ventanas y puertas, únicos modos de mirar a través de las paredes²⁷⁵.

Estos travellings, al estar tan sometidos a la parcelación física de los espacios, acaban convirtiendo las casas con sus inamovibles líneas imaginarias en una suerte de pentagramas donde el sentido rítmico que a las puertas adjudicaba un cineasta como Robert Bresson adquiere una nueva vía²⁷⁶: ya no se trata solo del ritmo sonoro del abrir y cerrar (muy presente aquí también) sino de su constitución en barras de compás visuales, o telones que separan distintas configuraciones materiales, universos físicos y sociales. Inevitable considerar la pared blanca que ocupa la imagen de la pantalla durante el seguimiento del hombre como un equivalente visual al silencio musical. La supresión del montaje interno de las escenas, la instauración del plano-secuencia, implica aquí no negarse al silencio del inevitable desplazamiento que ha de realizarse para pasar de unos espacios a otros: aquí, la pared blanca; en la pensión, la cocina oscura. De nuevo, la impresión de que hay un planteamiento que se mantiene aunque la imagen resultante pueda no ser adecuada, incluso expresiva o desde luego bella. El único movimiento es lateral, pero la ausencia de montaje interno a la secuencia y el

²⁷³ - Viota años más tarde dejará claro su lamento por esta ausencia: "Hubiera querido por lo menos unas vías para hacer los travellings", en Asín, Manuel, "El cine está sin ver. Entrevista a Paulino Viota", op. cit., p. 75. También, en Viota, op. cit., p. 109: "La falta de fluidez hace presente, perceptible, a la cámara, y sería más coherente con el propósito estético de la película que no fuera así".

²⁷⁴ - Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 54.

²⁷⁵ - En Viota, op. cit., p. 110, Viota señala su negativa <<a cualquier tipo de movimientos de cámara que no fuesen meramente "descriptivos", por así decir, que no se limitaran a mostrar imparcialmente, impersonalmente, las cosas. Por eso me pareció adecuado que fueran únicamente laterales, y exigidos por las características del espacio>>.

²⁷⁶ - "Para mí, las puertas tienen sobre todo un significado musical: en primer lugar, por los sonidos que producen, a los que concedo mucha importancia; pero, sobre todo, por el ritmo que imponen. Ese ritmo es el ritmo propio de la película; un ritmo en el que ellas actúan como separaciones de movimientos o barras de compás". Bresson, Robert, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, Intermedio, Barcelona, 2015, p. 276.

respeto a la materialidad del espacio implica además que aunque siga a un personaje este no será visible todo el tiempo: existen las paredes, las puertas. Si una terraza ofrece la posibilidad de mostrar el interior de una habitación a través de la ventana, también ofrece asimismo la imposibilidad de mostrar al personaje yendo de aquella al salón; *Contactos* asume ambas cosas con total naturalidad. Será la imposibilidad de atravesar las paredes, de traspasar las puertas, lo que las convierta en las auténticas protagonistas de la película, una estructura dada e impenetrable, a la que Viotta responde con otra igualmente férrea: treinta y tres planos-secuencia para cuatro únicos espacios.

El travelling lateral además favorece la frontalidad y lateralidad de la acción y con ello la mayor evidencia de la composición, por ello un tipo de movimiento muy querido por varios cineastas de los sesenta como Godard, y que en España podemos encontrar en autores tan distintos como Regueiro y Portabella, por poner dos ejemplos. Todo parecen elementos dispuestos en un camino, una estructura preexistente. Aquí, esto se afianza porque los espacios son firmes: habitaciones, salones, calles. Además, varios serán presentados en solitario, siendo solo después unidos a los restantes: el pasillo de la pensión del plano 1 es unido al salón en el 3, siéndolo ambos al dormitorio de Javier en 12, y cada distinta zona de la calle se presentará aparte, tardando en ser relacionadas. Este plano es una excepción en el método, pues en él ya conocemos los dos espacios de la casa donde habrán de suceder todas las restantes escenas de la misma. Resulta curioso advertir que este, frente al interior de la pensión, será un espacio donde no haya variación entre habitaciones, donde todas son el mismo mundo. Es decir: si en la pensión Javier y Tina son novios en sus cuartos pero deben ocultar esto en el pasillo y salón, en esta casa salón y dormitorio estarán dedicados a lo mismo. Como veremos en el plano 17, en ambos la relación entre Tina y el cliente es idéntica, no varía, si acaso se agrava (en el salón se besan, en el dormitorio hacen el amor).



Fig. 184 Fig. 185

Es importante, dicho todo esto, advertir desde ya que el rigor tiene sus matices: el travelling lateral aparece levemente mezclado con otros movimientos, pequeños pero que han de ser advertidos. Así, la cámara se eleva para seguir al hombre que se levanta [Figs. 184-185]. Allá donde cualquier director, al cerrar José Luis la puerta, hubiera cortado al interior del salón para mostrarle llegar, o al otro lado de la puerta para seguir su recorrido, la cámara de *Contactos* sigue su movimiento sin verle, sumiendo al espectador en la inexpresiva blancura de una mísera pared. Pero también encontramos en ocasiones operaciones más convencionales, como esta elevación innecesaria en una película que, como veremos, en muchas

ocasiones no tiene ningún miramiento con el dejar cabezas o medios rostros fuera de campo. Para lo que nos sirve, no obstante, es para afirmar que, si el trabajo de cámara de *Contactos* se hace estableciendo varias posiciones fijas, habrá en ellas cierta libertad para moverse. Habrá oportunidad de verlo mejor.

Plano 5

El plano 5, ausente como tal del guión final, procede del inicio de la escena 28, cuyo diálogo es trasladado aquí con algunas variaciones, concretamente la eliminación de dos páginas, donde Javier entrega el paquete y tiene una pequeña discusión con Juan²⁷⁷. En tal guión, como pudimos ver, la militancia política de Javier tardaba mucho en manifestarse, de tal modo que le conocíamos paseando por la calle en la sec. 1 (aquí plano 2) y caminando a cámara con lágrimas en los ojos en la sec. 7 (aquí 14), no apareciendo hasta la sec. 12 el momento en que esconde el paquete en el cuarto de baño, acto que por lo demás tampoco es muy concluyente, de modo que Viota bien pudo darse cuenta de que la militancia tardaba demasiado en hacerse manifiesta, no jugando un papel hasta casi el final de la película. Si *Contactos* presentase el orden del guión final, toda ella transcurriría en el enigma de la doble vida de Javier, no esclarecida hasta la secuencia 28, pero, sobre todo, es evidente que presentarle llorando (su paso por la calle no reviste importancia) reclama en el personaje la prioridad de su carácter emocional, a la cual solo mucho más tarde se añadirá la militancia política, que termina abandonada (en la sec. 30). Sin embargo, al ser desde el principio caracterizado como militante el abandono será más dramático, fruto de una presión que se ve incapaz de aguantar. ST2C5 da una justificación psicológica, o cuando menos emocional al abandono, mientras que en *Contactos* es más ambiental o social, algo que en dictadura solo quiere decir: política. El peso del trabajo, la vigilancia, las malas condiciones vitales, vencen al militante. Las razones del cambio pueden deberse a esto, o al menos este posee esa virtud.

Todo esto no quiere decir que la presentación de Javier no incluya ya la pesadumbre que le caracterizará. El plano comienza con los dos compañeros entrando en el salón. Javier sale de campo por la izquierda y Juan queda en medio del salón mirándole [Fig. 186]. Sería equivocado pensar que por esto la imagen centra nuestra atención en Juan. En realidad, en *Contactos* perder de vista a alguien no siempre significa que no importe, a veces es justo al contrario. Como en este caso. Lo que hace la persona en campo es de hecho preguntar al otro cómo está.

²⁷⁷ - Vega, Zunzunegui y Viota, op. cit., pp. 373-374. Lógicamente, la entrega del paquete es eliminada de la escena, ya que Javier lo recibirá más tarde. También debe notarse que el diálogo transcurre en el salón en vez de en el cuarto de Javier, como estaba previsto. Sin lugar a dudas, la razón del cambio ha de ser el que los dos diálogos entre los personajes se den en el mismo espacio. La repetición es una figura capital en *Contactos* y debió regir esta decisión: el espacio no podía ser otro que el mismo salón adonde debió trasladarse el del plano 28 si se quería unir en un continuo con el cuarto de Tina y la llegada de los policías. El problema, claro está, es de verosimilitud y coherencia: no solo se trata de lo raro de que dos militantes tengan una conversación tal en el salón de la pensión, sino que en el resto de la película los dos novios tendrán que esconderse siempre de la patrona, que sin embargo a los dos militantes no parece preocupar.

Vemos a alguien, pero a ese alguien le importa otro, que no vemos. Lo que importa está fuera de campo.



Fig. 186 Fig. 187



Fig. 188 Fig. 189



Fig. 190 Fig. 191

Javier dice que está bien y entra en plano. Pero no de cualquier manera. Se coloca de perfil mirando al banco, cabizbajo, cubriendo a Juan con su cuerpo [Fig. 187]. El modo de destacar a Javier y su malestar es así, primero, dejarle fuera de campo y que la persona que vemos le pregunte cómo está, de modo que el preguntarnos por alguien que no vemos incrementa nuestra atención hacia él; segundo, que aunque responda que bien, entre en campo cabizbajo, sin mirar al otro (y tapándole, lo que hace que solo le podamos mirar a él). La réplica de Juan es consecuente con lo que ve:

JUAN: Pareces algo nervioso.

JAVIER: Sí. Estoy aburrido y bastante cansado.

Lo que sigue insiste en esto: Javier se dirige a la mesa y escuchamos un sonido que podría ser el de una cajetilla (después comprobaremos que lo es). Vuelve al banco, pero sin ningún cigarrillo, y se sienta. El nerviosismo de Javier suele mostrarse a través de este tipo de movimientos incoherentes. La tensión nunca se expresará en *Contactos* a través de un gesto o una voz que rompa el ritmo constante, el pulso inamovible de la película, sino de los movimientos, las posiciones, las salidas o entradas en cuadro.

Javier se sienta y durante un rato largo el diálogo transcurrirá con él de espaldas, frente a Juan [Fig. 188], que camina a su alrededor para acabar de nuevo frente a él, ahora sentado [Fig. 189]. Javier permanece absorto, incluso de la misma imagen, mientras dice que no ha ido al trabajo, por razones que prefiere no precisar, y el admonitorio “no hagas demasiadas tonterías” de Juan nos indica que esa ausencia laboral reviste cierta gravedad. En lo que sigue, vuelve a levantarse y tomar un cigarrillo (ahora sí), luego retorna al banco y queda de perfil, su cabeza recortada por el encuadre, modo natural y simple de hacer un primer plano sin salir del general [Fig. 190]. Así quedará, inamovible, encerrado en su insistente malestar (a pesar de que el otro le reprocha que “parece que eres tú el que te marchas”), en un encuadre que destaca por su verticalidad, con una división en dos mitades (el empapelado y la pared blanca) para cada personaje, pero sobre todo con una presencia excesiva de aire en la parte superior, que colabora en la impresión de asfixia, de “peso” del personaje de Javier, como si sintiera sobre sus hombros el del aire que el encuadre descentrado deja caer sobre él [Fig. 191].

Se observa en todo esto además que *Contactos* está hecha de una “música” callada, lenta, parsimoniosa y casi solemne pese a lo mundano de su instrumentación. Hay un ánimo musical en el modo en que Viota compone todos sus planos, que permite hablar en muchos de ellos, como este, de una cuidada composición coreográfica, tal como se diría de un musical, pero de uno sin gente que baila, como el propio Viota llegó a escribir de *Fort Apache*²⁷⁸, y de una música más próxima a Morton Feldman que a Cole Porter. Pulso lento, instrumentación reducida, abundante silencio. En la “música” de *Contactos* se entremezclan puertas, cajetillas de tabaco, sillas, cerillas, palabras, movimientos de avance o retroceso de los actores, sentarse o levantarse, ponerse de espaldas, frente o perfil... No solo los planos o escenarios son pocos, sino el repertorio de gestos y acciones. Por ejemplo,

²⁷⁸ - Lector de Film Ideal como ya vimos, acaso Viota llegó a leer, o acusó las influencias de un conocido texto de José Luis Guarner sobre el cine musical, donde defendía que los autores de tal género habían <<redescubierto el sentido de la plenitud de los gestos, del esplendor de las actitudes humanas, un tanto olvidados desde la gran época de Chaplin, de Keaton. (...) En realidad, se podría decir que en todo realizador existe un coreógrafo que se ignora” (Guarner, José Luis, “El musical. Introducción al cine moderno”, Film Ideal, nº 88, enero 1962, en Guarner, José Luis, *Autorretrato del cronista*, Anagrama, Barcelona, 1994, p. 61). Siendo así o no, son reflexiones que casan bien con el Viota que en sus esquemas tempranos afirma que, en *Fort Apache*, “Ford se nos descubre como un autor musical perfecto no con la cámara pero sí con los movimientos de los actores y la planificación (no tiene que envidiar a los donens, quines, minnellis, etc. Musicales sin gente que baila)”. Palabras que, a su vez, no casan nada mal con *Contactos* siempre y cuando el autor de la música sea, por ejemplo, un Morton Feldman.

Javier se levanta del banco, va a la mesa, , escuchamos el sonido de la cerilla que se enciende y, tras esta llamarada invisible que pone fin al silencio precedente, se suceden a toda velocidad tres líneas de diálogo:

JUAN: Salimos esta noche.

JAVIER: No puede ser.

JUAN: No hay más remedio.

El plano entero está hecho de estas cuidadas alternancias entre sonidos, palabras y silencios, alternados a la vez con los movimientos y entradas y salidas de campo. Así, la noticia de la salida es a todas luces de enorme gravedad para Javier, le deja paralizado, pero la recibe con casi todo su cuerpo fuera de campo.

Como vemos, el uso del fueracampo es constante, como lo ha sido en todo momento hasta ahora, pero aquí domina la escena al completo, tanto su puesta en forma como el mismo plano narrativo, al introducirse en una conversación entre dos militantes antifranquistas tornándola eminentemente críptica. Igual que la presencia de las paredes impide a veces ver a los personajes, así los diálogos no están escritos para los oídos y la comprensión del espectador, sino intentando representar el modo en que dos personas en el secreto de su militancia podrían mantener su conversación. En este caso, la operación formal se radicaliza al ser apoyada por la narrativa, pues no se decide otra cosa que dejar fuera de campo lo más importante de la escena, la razón de su tener lugar, la militancia. Como signo de ello, este encuadre que limita no el movimiento de los personajes sino el alcance de nuestra visión, como evidencia el uso del borde de la pared izquierda, que ejerce una manifiesta acción de reencuadre, o denota al menos la existencia de uno, segundo borde que niega a la mirada algo más de lo que el encuadre estrictamente dicho permite²⁷⁹.

Finalmente, elemento definitivo en la escena, su sentido y musicalidad, amén de clave en la sensación de asfixia originada por la presión visual y narrativa del fueracampo, es la dirección de actores. Al igual que en el plano 3, aquí la declamación es neutral, monocorde, seca. Como ya se ha señalado previamente, a pesar de que la conversación sea tensa, ningún matiz en la entonación desarrolla esta tensión, aparte la seriedad manifiesta del tono, adusto, parco, plumizo, marcada por la estratégica inclusión de los silencios. Tan solo los gestos pueden apoyar ocasionalmente las palabras (el dedo admonitorio de Juan al decir “no

²⁷⁹ - David Bordwell señalará cómo el cine clásico tenía la tendencia a “representar la omnisciencia narrativa como omnipresencia espacial”, de modo que la cámara ostentaba el poder de registrar el lugar que quisiera cuando quisiera, colocando al espectador siempre en la posición óptima, mejor, para presenciar la historia narrada. Bordwell cita como ejemplo de lo contrario a un cineasta muy admirado por Viota: “Mientras las tomas largas de Miklós Jancsó crean modelos espaciales que rechazan la omnipresencia y, en consecuencia, restringen drásticamente el conocimiento de la información de la historia al espectador, la omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos «la cámara» en un observador invisible *ideal*, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia”. Bordwell, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 161. Viota también eliminará la omnipresencia, a un nivel mucho mayor que el del cineasta húngaro, reduciendo los espacios, la movilidad de la cámara y la amplitud de su mirada, como se advierte en este plano 5, logrando con ello una nueva impugnación del modelo clásico.

hagas demasiadas tonterías”, por ejemplo), pero no la interpretación: Viota establece una neutralidad dramática que genera una distancia entre los personajes y sus encarnaciones materiales. Veremos más adelante que esta operación no se lleva adelante con todo rigor, pero en general los actores no interpretan sino que dicen, o casi recitan. Salvando las evidentes distancias, se trata como en Bresson de lograr una musicalidad específica, expresiva por sí misma, hecha de la resta de la expresividad del arte dramático, de la declamación o la mímica²⁸⁰. La estrategia podría considerarse como de alisamiento, neutralización, vaciamiento de las herramientas propias del oficio interpretativo, tal como el cineasta se desprende de muchas de las del cinematográfico. El actor no encarna a su personaje, en cierto modo se limita a hacerle de mensajero, pero acusando la resta ejercida sobre él (de nuevo, la castración: si para Bresson el arte implica restar²⁸¹, ello no implica a su vez que la película aparente ser menos que algo, haber sido cercenada; en *Contactos* al contrario la resta ha de ser percibida, padecida por cada elemento de la película). La emocionalidad, ocasionalmente presente en el texto, rara vez llegará a manifestarse en la voz o la carne de los actores.

Plano 6



Fig. 192 Fig. 193

Inicialmente, solo vemos la puerta [Fig. 192]. Nuevamente un espacio vacío, en esta ocasión de un interior conocido dos planos atrás, aunque no es extraño que el espectador no reconozca la repetición del encuadre que abría el plano 4 [Fig. 193], con la puerta o el objeto de la izquierda, por haber estado atento al hombre que lo ocupaba y haber sido tan breve la estancia en el espacio.

Aparece entonces Tina. Con esto, las coordenadas espaciales, ya de por sí confusas, se confunden aún más: si el espectador no reconoce la habitación, la tomará equivocadamente por la de la chica; si lo hace, entenderá que ese no puede

²⁸⁰ - A nuestro juicio, la principal diferencia se encontraría en que Bresson, por esta vía, encuentra un “grano”, una carnalidad o incluso sensualidad de la voz humana, una presencia de la persona que habla, que lo emparenta con los posteriores Straub/Huillet pero no con Viota, más decidido a emprender la línea de la mecanización, de la deshumanización, por así decir, con la que Bresson se conviene bien pero a la que en el fondo no acompaña y, en realidad, se opone.

²⁸¹ - “La gente ignora que crear significa, en primer lugar, podar, suprimir”. Bresson, op. cit., p. 107.

ser su cuarto, y establecerá por tanto algún tipo de relación entre ella y el hombre, aunque la imposibilidad de conocer adecuadamente el tiempo transcurrido en las elipsis también pudiera hacer pensar en un cambio de casa o cualquier otra solución. De nuevo, lo elocuente es nuestra absoluta indefensión como espectadores debida a la escasísima información que poseemos y la enorme necesidad de la misma para entender lo que vemos. Siempre está inmerso en el fueracampo lo más importante de la película, o al menos lo que una narración convencional suele presentar como importante: los lazos causales entre hechos y secuencias. Aquí, el efecto (la presencia de Tina en casa del cliente) en cierto modo precede a la causa (la prostitución), y ello genera la extrañeza. Resuena una vez más en *Contactos* una máxima bressoniana, “que la causa siga al efecto y que no lo acompañe ni lo preceda”²⁸².

Cuando nos demos cuenta, muchas secuencias más adelante, de que Tina se prostituye con José Luis, también lo haremos de que entonces el tiempo trascurrido en estas primeras secuencias tiene que ser mayor aún que el sospechado (Tina tiene que haber empezado a trabajar y entablado trato con el hombre), que no sabemos cómo ni cuándo exactamente ha tenido lugar el inicio de este trato o por cuánto tiempo, y ni siquiera si es previo o posterior al inicio del noviazgo con Javier (aunque las siguientes secuencias permiten aventurar que es lo primero). Solo sabremos el dato estricto de las relaciones sexuales pagadas, pero cada nuevo dato multiplica preguntas o, al menos, evidencia más datos desconocidos, sumidos en el cada vez más estruendoso silencio del fueracampo.



Fig. 194 Fig. 195

Observamos a Tina hacer la cama [Fig. 194], hecho que retrospectivamente resulta escandaloso al saber que se prostituye. Es la primera vez que, sin que lo sepamos exactamente, asistimos a la acción de Tina como *servienta*, categoría que habrá de definirla de forma capital en la película. Sin que lo sepamos, este plano marca un rasgo capital de Tina: que *sirve*, no solo que ese es su trabajo sino que así

²⁸² - Bresson, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Biblioteca Era, México D.F., 1979, pp. 96-97. La máxima continúa así: “El otro día atraveso los jardines de Notre Dâme y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de un algo que no puedo ver, y de golpe se iluminan. Si a la par que el hombre hubiese divisado a la joven y al pequeño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me hubiera impresionado tanto; tal vez ni siquiera habría reparado en él”. Pero de nuevo el placer, la belleza objeto del interés de Bresson, ha de ser eliminada de la ecuación de Viota a favor de la extrañeza y lo manifiesto de la operación formal.

es su vida, en todo momento, como tendremos ocasión de comprobar en su relación con Javier.

Cuando aparece Tina en la puerta, la cámara abandona su inmovilidad y la sigue, tal como en el plano 3. Sin embargo poco después, de *motu proprio*, abandona a Tina y vuelve a la posición inicial, encuadrando la puerta, que ha quedado abierta [Fig. 195], un gesto, pues así cabe calificarlo²⁸³, que introduce de forma definitiva un nuevo actor en la película: la cámara. Si a pesar de la prioridad concedida al espacio por los medios ya explicados, hasta ahora todos los travellings han sido de seguimiento y la cámara en consecuencia poseía un protagonismo secundario, aquí se desplaza por voluntad propia, sin seguir a nadie, antes bien abandonando a la única figura de la escena. No es el primer rasgo de “humillación” de la figura en la película, y tampoco será el último: la cámara “prefiere” volver a la inexpresiva puerta en vez de seguir mostrando al personaje haciendo la cama. El procedimiento, en sí, es similar a aquel por el que una cámara se desplaza hacia un objeto importante, por ejemplo un teléfono que suena o el arma de un crimen, pero en este caso lo hace hacia una puerta que no tiene importancia alguna: nadie va a entrar ni salir por ella. Ciertamente, enseguida Tina ocupará de nuevo el encuadre al llegarse a la mesa para ordenarla, pero en ello solo se manifiesta un juego de vacío y llenado del plano que se denota a sí mismo en tanto ninguna de las acciones tienen relevancia de ningún tipo, y como se manifestará explosivamente cuando la cámara vuelva a la posición de Tina, que ha retornado a la cama, para descubrir el espacio vacío, sin ella.



Fig. 196

La propia cámara convoca el vacío, al abandonar a su personaje, que al reaparecer no aporta nada. La (in)acción de la cámara se mantiene, la de la escena es casi completamente suprimida. Pero después de este momento llega el más trascendente de la secuencia: Tina vuelve a salir de cuadro y la cámara persiste en su encuadre de la puerta. Pasados unos segundos, gira a la derecha y descubre la cama, ya hecha, y el espacio vacío de presencia humana alguna: Tina ya no está [Fig. 196]. Se fue, no sabemos por dónde, o se esfumó, como en un milagro (o una

²⁸³ - “El gesto llama la atención de los demás, es una acción, un movimiento, que no estaba previsto, que cae sobre los otros, que toca su indiferencia y compromete a contestarse, a participar”. Oteiza, Jorge, op. cit., 70.

pesadilla). Nuevamente, el cómo no importa, solo el hecho de que en el fueracampo sucede todo. En ese espacio que no vemos suceden cosas, en ese espacio fuera de la vista pueden hasta desaparecer los personajes. La sustantividad del fueracampo es tal que afecta a las certezas perceptivas y materiales, que nos convencen de que Tina sigue en el cuarto, cuando en realidad ya no es así. Además, la cámara se desplaza, nuevamente por su cuenta, para mostrarnos esto, como si con ello quisiera afirmar ante nosotros, espectadores, su poder más propio, el de darnos a ver (en este caso lo que falta y, con ello, la banalidad de lo que queda). Manifestación definitiva de nuestra sumisión a una visión impuesta, encuadrada y montada, una mirada que no es la nuestra, que solo puede trabajar a partir de lo que otra decide mostrarle.

Esta autonomía de la cámara se ejercerá en varios momentos de la película. Es de considerar que fuese la afirmación de este poder lo que animase a Viota a mover la secuencia de la segunda mitad de la película en que se encontraba (sec. 22), a una de las posiciones iniciales: este plano desprende definitivamente al espectador de toda sensación de poder que pudiera albergar frente a la película, le muestra que no está hecha para él, para que entienda algo o lo vea todo, de hecho casi todo lo importante le será sustraído. Punto en el que podríamos coincidir con Viota al afirmar que *Contactos* estaba hecha “contra el espectador”²⁸⁴, idea que aunque corregida después por el autor cabe considerar sincera si tenemos en cuenta su afirmación de 1968 según la cual la principal virtud del cine en 16mm era la de una “mayor libertad del cineasta frente a todo y sobre todo frente al espectador, que es quien más nos esclaviza”²⁸⁵. ¿Cabría considerar *Contactos* como un ajuste de cuentas no ya solo con el cine español de la época, sino sobre todo con sus espectadores? Ya el espectador del cine comercial, encantado consigo mismo y con un cine hecho para adular su paladar, con diálogos e imágenes pensadas para facilitar su total e inmediata comprensión, ya el del Nuevo Cine Español, encantado a su vez con la enunciación de unos firmes principios ideológicos manifestados en imágenes ordenadas en atención a ellos, derivadas si acaso a lo metafórico cuando la censura amenace con la prohibición (nueva razón para la autosatisfacción será la del espectador que reconoce el “secreto” de los mensajes escondidos, como el que hoy en día se da un codazo con el de al lado al descubrir una semi-oculta referencia a cierta oscura producción hongkonesa en un film tarantiniano). *Contactos* antes bien expulsará al espectador indolente, no facilitará su comprensión y restará toda la visibilidad que pueda a sus imágenes, multiplicando todas las formas de opacidad posibles en estas y su narración; se hará fuera de la legalidad, no sostendrá discurso ideológico alguno al menos de forma directa ni crítica concreta (mucho menos constructiva) a la realidad mostrada y negará el uso de crípticismo y metáfora alguna: *Contactos*, allá donde ciertos representantes del Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona recurriría a la metáfora, lo hace al fueracampo y la fragmentación. Si no se puede ser Hugo, y no se quiere ser Mallarmé, se será Oteiza (o Mallarmé de otro modo, porque poca relación vemos entre el poeta francés y el cine de la EB).

²⁸⁴ - “Presentación de Paulino Viota en Filmoteca Española”, en *Paulino Viota. Obras 1966-1982*, DVD2.

²⁸⁵ - Viota, Paulino, “Testimonio del cine independiente español”, *Nuestro Cine*, op. cit., p. 78.

Esta autonomía de la cámara introduce también la posibilidad de entenderla como subjetiva. Si el narrador omnisciente cinematográfico tiene el poder de atravesar paredes, el subjetivo ve delimitado su campo de acción por su naturaleza material, manifestándose esto primeramente en que varios campos le están vedados. Dicho de otro modo, la limitación de sus poderes invita a considerar la mirada como materialmente existente, corporal, situada en un espacio real compartido con los actores. Más aún si la cámara es llevada al hombro, elemento generalmente vinculado a los documentales si bien en 1970 los diversos nuevos cines habían generalizado su uso, ya casi del todo asimilado por los modos de representación hegemónicos, en Hollywood o España. El movimiento *motu proprio* de la cámara concede una realidad material a la mirada, pues ahora el aparato se afirma autónomo, libre de mirar donde quiera, vaya la acción adonde vaya.

Pero sobre todo, apoya la sospecha de subjetividad (y conviene que retengamos este término, “sospecha”) la ocasión del movimiento: Tina se agacha y, al ser su vestido muy corto, vemos claramente su ropa interior [Fig. 197]. La cámara se aparta entonces, como si se viera afectada de un repentino pudor, y filma la puerta, abierta, con el hueco mirando en la dirección de que procedemos [Fig. 198]. Mirones impedidos como somos en este momento, la puerta abierta denota una nueva posibilidad de vigilancia, la de que alguien mire o esté mirando por ella. Lo extraño del desplazamiento, además, invita a pensar que al final sí esté vinculado a alguna presencia o promesa de presencia humana, que alguien aparecerá por esa puerta o, debido a la ropa interior, que alguien mira a Tina desde ella. El espacio está aquí lleno de sospechas: si hay alguien más en escena, alguien mirando desde detrás de la puerta, o el mirón es la cámara misma, si el plano es un subjetivo del cliente... Sea como sea, la idea de vigilancia es lo que aquí aparece: la mirada de la cámara empieza a sentirse como una presencia material, pujante en la escena, el espacio como algo asediado por miradas, susceptible de ser contemplado desde bastidores variados, muchos de ellos o quizá todos, invisibles. Sospecha que acaba alcanzando al espacio mismo por mor de la desaparición de Tina. A partir de aquí, todo nos es negado, pero todo está activado. El espacio, a pesar de su atmósfera mortuoria, está profundamente vivo, es una presencia magnética, activa.

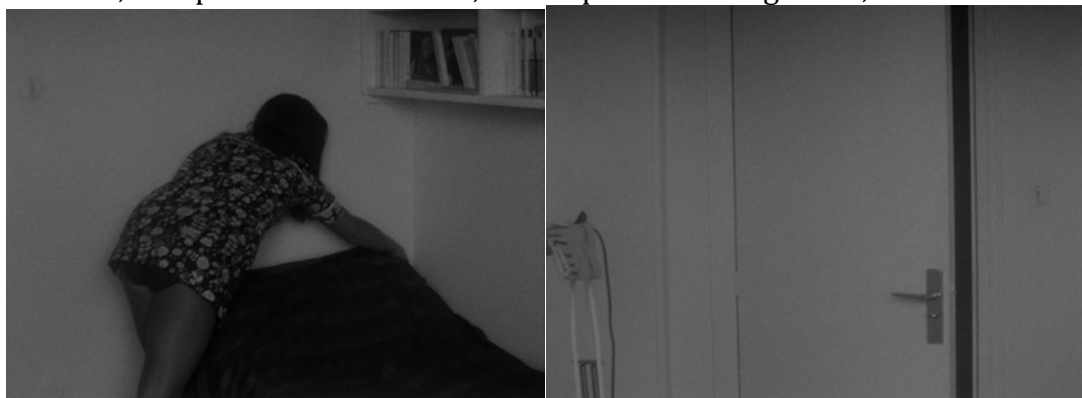


Fig. 197 Fig. 198

Plano 7

Tomemos un plano-secuencia en su estado puro: es decir, la reproducción audiovisual, hecha desde un ángulo visual subjetivo de un fragmento de la infinita sucesividad de cosas y acciones que podrían potencialmente

reproducirse. Dicho plano-secuencia en estado puro estaría constituido por una sucesión extraordinariamente aburrida de cosas y acciones insignificantes. Todo lo que se me aparece y sucede, proyectado en una pantalla resultaría algo absolutamente carente de interés: de una irrelevancia absoluta. Lo cual en la realidad no se me manifiesta porque mi cuerpo es viviente, y esos *cinco minutos* son cinco minutos de soliloquio vital de la realidad consigo misma.

El hipotético plano-secuencia puro evidencia, por lo tanto, representándola, la insignificancia de la vida en tanto vida²⁸⁶.

Para Pier Paolo Pasolini, todo plano es plano subjetivo, pues <<no puede concebirse “ver y oír” la realidad en su acaecer *mas que desde un solo ángulo visual*: este ángulo visual es siempre el de un sujeto que ve y oye>>²⁸⁷. El cine partiría, pues, de una castración original: todo plano es una visión sesgada, incompleta de algo, pues es una sola visión, una única perspectiva de algo de lo que hay, o debiera haber, muchas. En esta fase, el cine es subjetivo. Solo el montaje, entendido como trabajo de selección y coordinación de los distintos planos-secuencia subjetivos, puede hacer que la subjetividad se convierta en objetividad, en ese objeto distinto del cine al que llamamos “película”.

Como vemos, en este esquema *Contactos* cultivaría con entusiasmo la castración original de la subjetividad cinematográfica, haciendo que además, por la exterioridad a la narración, lo manifiesto de su acción (es fácil a partir de cierto momento conocer las reglas de la puesta en escena: repetición de escenarios y posiciones de cámara) y la ocasional autonomía de la cámara, esta pueda llegar a parecer realmente subjetiva, como hemos sugerido respecto al plano anterior. De hecho, a pesar de en efecto poder establecer las reglas de la puesta en escena, no es posible asimismo hacerlo con las que rigen la movilidad o no de la cámara, no ya de movimientos autónomos como los del plano anterior sino de la decisión de seguir o no a un personaje, dejarlo fuera de cuadro o dentro, etc. A veces es posible decirlo (y ejemplos veremos de ello), pero muchas otras no. De este modo, *Contactos* puede parecer inscrito a primera vista en lo que el mismo Pasolini, en otro importante texto, denominaba “cualificación fílmica pasiva”, caracterizada por que, entre la cámara y la realidad, advertimos la segunda y la primera no se nota, ya porque está fija o porque sigue a lo que sucede (como en este plano, donde se limita a seguir a alguien que camina), cualificación que identifica al film como “de tendencia realista, porque es la realidad quien actúa en él”²⁸⁸. Sin embargo, la señalada arbitrariedad que poco a poco se va afirmando en el trabajo de la cámara, permite hablar de una presencia más marcada de lo que parece de la cualificación fílmica activa, que el italiano identifica con la prevalencia del movimiento de la cámara, y que en este planteamiento sería propio del cine lírico-subjetivo.

Si sumamos esto al hecho de que *Contactos* no es un único plano-secuencia subjetivo sino una serie de ellos, vemos la película como un curioso caso limítrofe entre una tendencia realista, que deja a la realidad ser, expresarse con el “lenguaje

²⁸⁶ - Pasolini, Pier Paolo, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”, en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1969, p. 63.

²⁸⁷ - Ibídem, p. 54.

²⁸⁸ - Pasolini, Pier Paolo, “La lengua escrita de la acción”, en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1969, p. 31.

de la acción” como diría Pasolini, y otra no diremos lírica, pero sí subjetiva en una declinación materialista, esto es, no que pretende mostrar la realidad como fruto de una conciencia sino hacer perceptibles los procedimientos de la articulación fílmica, porque entre otras cosas entiende que la “objetividad” que Pasolini ve obtenida por el trabajo del montaje no es tal sino otro punto de vista, el definitivo eso sí, el que genera la definitiva impresión de realidad y sobre todo el sentido dado a esta (“dado”, no descubierto, revelado, sino construido). ¿Cuál es la estrategia a tomar? Dar un paso atrás, hacer visibles los planos subjetivos, hacer inevitable la percepción de un punto de vista aunque no pueda ser identificado con nadie, pues ello llevará inevitablemente a que lo sea con el productor de las imágenes y la película misma. Llegar por esa vía, además, al riesgo señalado, la irrelevancia, el aburrimiento, la insignificancia. Pero, aún así, montar, de modo que lo insignificante pese lo suficiente como para ser confrontado con el trabajo de significación, de producción de sentido, algo para lo que es fundamental el que no se monte dentro de cada secuencia, sino que cada una se mantenga como plano-secuencia subjetivo y simplemente se coloquen en orden de sucesión varios de ellos. El montaje se niega en las secuencias, pero se afirma, se ejerce en la película.

Noël Burch recordará *Contactos* precisamente en medio de una reflexión sobre el plano subjetivo y el plano-secuencia. Frente a *La soga* (Rope, Alfred Hitchcock, 1948), donde se conseguía mantener el montaje clásico en el interior de un plano-secuencia continuo, y con ello no romper la “identificación primaria”²⁸⁹, esta se vería desestabilizada por los “procedimientos descentrados”²⁹⁰ empleados por Viota, como la lejanía de la cámara respecto de lo filmado o el uso del espacio en off. Si añadimos a estos procedimientos la duración, tanto la muy extensa como la excesivamente breve, y la citada cualificación fílmica activa, encontramos que la subjetividad se da pero no la identificación con esta. El espectador de *Contactos* es consciente de una mirada y de una producción de sentido, pero no se confunde, no se identifica con ella.

Ahora bien, este era también uno de los problemas que veía Pasolini al “cine puro”. Sobre una película como *Sleep* (o mejor dicho sobre la noticia que le había llegado de ella, ya que la describe erróneamente como consistiendo en un plano de muchas horas de un hombre durmiendo), considera que la “carencia de significancia se siente tan rabiosa y dolorosamente que llega a herir al espectador y, con él, su idea del orden y su existencial amor humano por lo que existe”²⁹¹. Quitando el resto de imaginería humanista de la reflexión (y la arbitrariedad de reflexionar de ese modo sobre una película que no se ha visto), no puede no advertirse hasta qué punto la reflexión es interesante si se adapta al contexto de *Contactos*: esa herida, que Pasolini critica sin duda en buena parte por la oposición europea al sensualismo y vitalismo norteamericanos de los sesenta, ¿no posee una enorme pertinencia en el contexto de un cine hecho bajo una dictadura? Pasolini

²⁸⁹ - Se entiende por identificación cinematográfica primaria “la que lleva a cabo el espectador con la cámara cinematográfica, a través de la que el sujeto se identifica a sí mismo en tanto que mirada. Mirada que pertenece a una cámara que ya ha mirado antes lo que él está mirando ahora y que coloca al sujeto-espectador en una posición omnipotente”. Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 2003, p. 151.

²⁹⁰ - Burch, Noël, *El tragaluz del infinito*, op. cit., p. 254.

²⁹¹ - Pasolini, op. cit., p. 65.

opone el New American Cinema al neorrealismo por hallarlos vinculados. Allá donde el neorrealismo afirma: “lo que es significativo, existe”, el NAC nos dice que “lo que existe, es significativo”²⁹², pero sólo logra que triunfe lo insignificante. Pero acaso la proposición podría reformularse de otro modo: “lo insignificante existe, y es significativo en tanto tal”. Allá donde Pasolini no puede concebir la creación del sentido más que a partir de cosas que ya lo posean en sí mismas, en el cine de Warhol, o Mekas, la ausencia de sentido es el signo de la irrupción de la vida. Viota tiene que ver con esto, pero él vive en una dictadura: en *Contactos*, la ausencia de sentido es el signo de la ausencia de vida, o de la vida robada, sojuzgada, herida de muerte, que es la vida bajo el asfixiante plomo de la dictadura. No habría tanto problema en perder el “amor humano por lo que existe” si ello es una dictadura, un sistema político que busca dominar la totalidad de lo existente, invertir toda la realidad.

Esto nos señala a su vez un indudable ánimo representativo en la película. *Contactos* busca mostrarnos la vida en dictadura de la clase trabajadora, o al menos de dos miembros de ella, y en el modo de hacerlo, por su prioridad de la descripción frente a la narración se mostraría más cercana al “naturalismo” que al “realismo crítico” que propugnaban los críticos de Nuestro Cine en línea con Guido Aristarco. Según Jorge Nieto, “el naturalismo incide en la reproducción de la realidad por encima de la creación a partir de esta realidad. El segundo [realismo crítico], ajustado a la teoría del reflejo tal como la define Lukács, considera que la atención al detalle resulta insuficiente, y que este no debe ser independiente de la totalidad de la vida social”²⁹³. El predominio de la descripción impide “el reflejo justo y profundo de la realidad objetiva”²⁹⁴. El naturalismo describe, el realismo revela; el naturalismo es el plano-secuencia único, sin montar con otros, de Pasolini, pero ya hemos visto que Viota no cree en objetividades a revelar, y de ahí la estrategia tomada, que privilegia la descripción subsumiendo en ella la narración. El detalle pasa a primer plano, el fondo se convierte en figura. Pero, insistimos, la narración no se abandona, como no la abandona Zavattini, ejemplo de naturalismo para Aristarco²⁹⁵, y cuyo sueño de hacer una película sobre un día en la vida de una persona, incluyendo en la representación todos aquellos instantes intrascendentes que el cine siempre deja aparte, puede recordarse algo ante *Contactos*, aunque desde luego esta no abarca un día sino un margen de tiempo imprecisable, estrategia que en principio ahuyentaría las trivialidades a favor de una mayor concentración de hechos relevantes, siendo al contrario que serán los momentos banales los más presentes aunque, de nuevo como en Zavattini, no faltará el detalle excepcional, aquí por ejemplo la “visita” de la policía secreta en el plano 28.

Pero precisamente esta “excepción” dice el ánimo narrativo: existe un argumento en *Contactos*, unas líneas narrativas, un arco, una evolución de los personajes. No hay para Viota objetividad en el sentido de Pasolini, pero no cabe duda que sí la hay en el de Aristarco. Viota sí entiende que hay un modo correcto de interpretar la realidad, lo que en ella sucede, vinculado en esta época al

²⁹² - Id.

²⁹³ - Nieto, Jorge, op. cit., p. 122.

²⁹⁴ - Id.

²⁹⁵ - Ibídem, p. 130.

marxismo. *Contactos* muestra una realidad y lo hace desde un prisma muy determinado.



Fig. 199



Fig. 200



Fig. 201

Volveremos a ello más adelante, pero de momento observemos que uno de los mayores aciertos en la elección de los exteriores de la película es ya no el haber sabido mantener la concentración claustrofóbica de los interiores, sino el aún así haber creado una imagen no ya de una calle sino de un país, a través de lo que precisamente nos niega la profundidad de campo: los anuncios que rodean el solar y que aquí recorreremos casi en su integridad, desfile lateral sobre fondos que se suceden tal como lo hacen los distintos espacios de la pensión [Figs. 199-201]. Película extremadamente pautada, no hay espacio en *Contactos* que no esté parcelado.

Si un exterior en principio ofrecería la oportunidad de ampliar los límites de la mirada, en *Contactos* estos estarán igualmente cerrados. Pero, ahora, por la publicidad. Esta, como sabemos, viene bien asociada al desarrollismo: el periodo iniciado en España sobre todo a partir del apoyo decidido de los EEUU y la ONU a la dictadura franquista, las inversiones llegadas a partir de entonces, el auge del turismo y la construcción que desde entonces serán ejes económicos del país, etc. Un momento donde la prosperidad material comenzó presuntamente a dejar de ser un imposible y los medios de comunicación hicieron de todo por pregonarla y tornarla más cercana. Es el momento en que, motivada por la llegada del capitalismo a España y la posibilidad de acceso de la población al consumo, la publicidad experimenta un auge en el país (muy perceptible en las películas de la Escuela de Barcelona, por ejemplo). Su presencia en el único espacio exterior de *Contactos* es pues sintomática: deja sentada una caracterización del mundo hispano de 1970 donde se mezclan la llegada del consumismo con los estados de excepción (1969, recordemos, padeció uno muy importante), la supuesta prosperidad del país con las pésimas condiciones de sus clases trabajadoras. En las calles de Madrid coinciden el desarrollo capitalista y los grupos de resistencia antifranquista, convivencia peculiar pero en nada extraordinaria: los grupos son comunistas (así lo sugiere la posterior aparición del *Anti-Dühring*) y la dictadura de Franco fue admitida por la ONU debido a la guerra fría entre EEUU y la URSS²⁹⁶.

²⁹⁶ - Como es sabido, el ingreso de España en la ONU, el 8 de diciembre de 1955, se hizo con el voto a favor de la URSS (lo que ocasionó fascinantes dolores de cabeza en la cúpula del PCE), como parte del pulso por el que los dos grandes imperios en pugna introducían a sus países aliados: "Mientras la URSS incorporaba a la Organización de Naciones Unidas a Mongolia Exterior, Hungría, Bulgaria, Rumanía y Albania, los occidentales metían a los suyos: España, Nepal, Libia, Camboya, Jordania... Así hasta alcanzar la cifra de 16 entre los que sobresalían con luz propia dos neutrales: Austria y Finlandia", Morán, Gregorio,

Para Viota y sus guionistas esto, conscientemente o no, no se dejará pasar de largo: si es común hablar del antifranquismo en *Contactos*, como se verá no es menos capital (si acaso más) hacerlo del trabajo, una de las obsesiones mayores del Viota cineasta y acaso el tema más central de esta película concreta.

Plano 8

Como describimos en el capítulo anterior, en SC1 la escena 2 duraba como todas diez minutos e incluía muchísimos elementos, en un intento de abarcar todo el espacio e intentando mostrar en el mismo continuo varios aspectos y hasta épocas de la vida laboral. Así, no solo se mostraba casi todo el restaurante, sino que abarcaba desde la vida, contada por ella misma, de una abnegada trabajadora de casi sesenta años de edad tras veintiocho años de trabajo, al primer día como camarero de un joven inexperto (Javier), incluyendo a la madura dueña y la joven pero experimentada camarera (Tina).

La centralidad del trabajo como objeto de la escena se hará preclara con la entrevista a la camarera veterana, que merece la pena citar íntegramente por lo revelador de un cierto ánimo sociológico en el proyecto:

LOCUTOR: Amables radioyentes, nos encontramos en un restaurante de nuestra ciudad. Hace dos semanas, a Soledad Alonso Gómez, le dieron la noticia por teléfono: el dieciocho de julio, fiesta nacional del trabajo, la iban a entregar un diploma por el concepto de antigüedad y constancia en el trabajo. A Soledad le parecía mentira que alguien se hubiese acordado de ella tras veintiocho años de camarera. Como todos los días, la encontramos de nuevo en su puesto como si nada hubiese ocurrido. Soledad, ¿qué impresión le causó la noticia?

SOLEDAD: Me cogió tan de sorpresa que como si me hubiese tocado la lotería.

LOCUTOR: ¿A qué edad entró a servir en este restaurante?

SOLEDAD: A los treinta años. Era la primera vez que hacía de camarera. Yo he visto nacer a todas las hijas de mi dueña.

Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985, Planeta, Barcelona, 1986, pp. 254-255. En 1959 España es admitida por la OCEE y se establece el Plan de Estabilización Económica del mismo año que asumiendo las condiciones del FMI y la citada OCEE, supondrá “tanto una reconversión drástica de la política monetaria del franquismo (la peseta se tuvo que adecuar a una valoración fija del dólar) como del cambio de la estructura económica” (Alquézar i Aliana, Ramón, “Del concordato al desarrollismo”, en F. Heredero, Carlos, Monterde, José Enrique, *Los “nuevos cines” en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, pp. 16-17). Según Alquézar, el Plan “obtuvo éxitos macroeconómicos, pero agudizó las desigualdades socioeconómicas interiores y expulsó a una masa laboral española (paro encubierto) a la emigración hacia Europa” (ibídem, p. 26). *Contactos* transcurre tras el fracaso del posterior I Plan de Desarrollo, que “preveía que el 65% de las inversiones públicas se centrarían especialmente en: transportes, vivienda, urbanismo, transformación en regadío y educación. Objetivos fracasados. (...) El final del I Plan de Desarrollo (1967) coincidió con fuertes tendencias inflacionistas y con otra devaluación de la peseta. No cuesta mucho deducir que el crecimiento económico había sido acompañado del fracaso de las reformas estructurales que necesitaba la sociedad española” (p. 27).

LOCUTOR: Se le harían largos todos estos años de continuo trabajo y sacrificio.

SOLEDAD: No. Se me ha hecho tan corto que lo pienso y me parece mentira que hayan pasado veintiocho años.

LOCUTOR: ¿Cuántas horas trabaja al día?

SOLEDAD: Desde las 9:30 de la mañana hasta las 12 ó 1 de la noche. Según los clientes. Aparte tengo dos horas libres por la tarde y un día a la semana.

LOCUTOR: ¿Y qué hace durante esas horas?

SOLEDAD: Voy a casa y descanso un poco.

LOCUTOR: ¿Su labor de camarera?

SOLEDAD: Por las mañanas limpio el comedor y pongo las mesas y sirvo. Y por la tarde recojo la vasija, plancho y después empieza el turno de noche.

LOCUTOR: ¿Qué cualidades debe tener una buena camarera?

SOLEDAD: Sobre todo mucha paciencia y dar gusto a todo el mundo.

LOCUTOR: ¿Quién es mejor cliente, el español o el extranjero?

SOLEDAD: Yo prefiero el español por encima de todos los demás. Comen mucho y son muy amables.

LOCUTOR: Supongo que habrán cambiado bastante los tiempos del año 40 a los de ahora.

SOLEDAD: No lo sabe bien. Entonces me daban un duro y es como si ahora me diesen 20.

LOCUTOR: Además, hoy en día se come mejor. Se sale más a menudo.

SOLEDAD: Sí, sí.

LOCUTOR: ¿Ha sido este día, quizá el más feliz de su profesión?

SOLEDAD: Sí, señor. Hoy me emocioné mucho. Vinieron unos mexicanos que yo conozco y quisieron que yo les sirviera la comida.

El retrato, como se ve, es inmisericorde: en la línea de lo expuesto en el análisis de la secuencia anterior respecto al tema del desarrollismo, se nos muestra una clase trabajadora satisfecha con sus infames condiciones laborales (que habremos de tener en cuenta cuando Javier manifieste su hartazgo del trabajo y afirme que los camareros deberían pedir las ocho horas, “como cualquier obrero”), y que ha hecho de la servidumbre su modo de vida.

El intento de retrato social amplio, de ambición mayor a los realizados en las películas santanderinas, acabará manifestándose en *Contactos*, como bien sabemos, justo por la vía contraria a la del primer guión: resta y síntesis. Y pocos planos lo muestran mejor que los dedicados al restaurante. Todo su trasiego ha quedado reducido al ir y venir de una puerta de batientes, un plano fijo donde los mismos camareros entran y salen, una y otra vez, con las bandejas vacías o llenas. La entrevista de trabajo y el aprendizaje del cómo llevar la bandeja quedan reducidas a la instrucción sobre servir por la izquierda que delata que Javier no es camarero, y a la referencia a la carta de recomendación (de un tal Juan que ya vemos posee ciertos “poderes” que, debido a la conversación del plano 5, relacionamos con la labor política clandestina), ambas informativas además de la complicidad entre Tina y Javier. La jefa desaparece, reducida a una referencia del plano 15 donde se hablará de una discusión entre ella y el hombre, sustituyéndola por su influencia sobre la vida de los personajes, algo clave en una película que nunca muestra lo fundamental sino su lenta incidencia, la erosión que ejerce sobre la vida de los individuos. El grupo de clientes que tontean con Tina también desaparece aunque el “cliente” (así se le llamaba) de la escena 3 de SC1 se

mantiene, si bien tendrá relación con ella desde el principio, con lo que solo en un plano muy posterior (el 31 nada menos) podremos vincularle a su trabajo. El beso entre Tina y Javier, mantenido aún en ST2C5²⁹⁷, desaparece del plano, excluyendo la presencia del amor en el espacio. El campo laboral será por ello el más “puro” de la película, el que menos influencias presentará de los demás: en la pensión se manifestarán los problemas heredados del trabajo, de la labor política y de la prostitución; en la casa del cliente se mezclan amor y trabajo; en la calle, la labor política y el amor. Pero en el trabajo, ni el amor ni la política aparecen²⁹⁸. Es un campo puro que no se deja afectar por los demás pero que sí los afecta a ellos, duramente.

Esta centralidad hace particularmente destacable otra síntesis de la secuencia, la más interesante: la que convierte los veintiocho años de duro trabajo de la camarera veterana en los dos minutos y cuarenta segundos de duración del plano, longitud a todas luces excesiva (y que aún así habrá de ser superada) que inaugura en *Contactos* una nueva estrategia inversa a la utilizada en planos como el 1 o el 7, por poner dos ejemplos. Aquí no se trata de recortar arbitrariamente momentos intrascendentes, sino de mostrarlos en toda su extensión (es un decir: no llegamos a ver tres minutos, mientras que ellos trabajan más de ocho horas). El ir y venir tradicional de los camareros de un restaurante es convertido por mor de la duración y la atención concentrada (los camareros se mueven, la cámara no) en una suerte de tortura china, donde salta a la vista la mecanización de los cuerpos humanos, sometidos a un monótono ir y venir que se asimila al de un objeto, la puerta que también va de un lado a otro, movida por una fuerza ajena. Nos encontramos con esto ante tal vez el más perfecto uso de la sinécdoque de todo el filme, una reducción de todo un complejo laboral a un trozo de espacio, que percutirá con insistencia durante toda la película, no solo por su repetición (que, frente a los restantes espacios, es la de un ritmo) sino porque es una imagen lo suficientemente sintética como para permitir que la referencia a ella sea automática cuando alguno de los personajes (sobremanera Javier) se queje de su trabajo. El procedimiento se asemeja de hecho mucho al que Jakobson ponía como ejemplo para afirmar la sinécdoque como herramienta principal en el proceder específico del cine, la conversión de los objetos de la realidad en signos:

Podemos designar a la misma persona diciendo: “el jorobado”, “el narizotas” o “el jorobado narizotas”. El objeto de nuestro discurso es el mismo en los tres casos, pero sus signos son diferentes. De la misma manera podemos, en un filme, tomar al mismo hombre de espaldas – se verá la joroba -, luego por delante será la nariz lo que será mostrado, o por fin de perfil, se le podrá ver la una y la otra. En estos tres planos, tenemos tres cosas que funcionan como los signos del mismo objeto. Desvelemos ahora el poder de la sinécdoque en la lengua y hablemos de nuestro monstruo diciendo simplemente “la joroba” o bien “la nariz”. Procedimiento análogo en el cine: la cámara no ve más que

²⁹⁷ - Vega, Zunzunegui, Viota, op. cit., p. 344.

²⁹⁸ - El cuidado en estas relaciones será tal que el otro “trabajo” de Tina, la prostitución, se vincula a este por la presencia del cliente en él. También es sumamente significativo que la casa de éste y el restaurante, ambos entornos laborales, son también los dos únicos espacios descubiertos al completo en su primera aparición.

la joroba, o bien más que la nariz. *Pars pro toto*: es el método fundamental para transformar en el cine las cosas en signos²⁹⁹.

Si solo muestro de alguien su joroba, lo designo como jorobado. Con un trabajo, que carece de cuerpo, Viota opera identificándolo con un espacio (restaurante) y seleccionando una sola parte del mismo para mostrar: así, obtenemos una caracterización inequívoca del trabajo como una labor maquina y monótona, donde la ausencia de cualquier otra consideración hace que aquella sea perenne y unívoca: toda referencia al trabajo lo será a esa cualidad que el retrato hace esencial al concepto, y así tendremos oportunidad de comprobarlo.

El plano-secuencia de SC1, pese a ser tal, podría acercarse más al modelo de *La sogá* o, dado el dispositivo, *Atormentada* (Under Capricorn, Alfred Hitchcock, 1949), y con ello no sólo dirigir la mirada del espectador sino introducir sin necesidad de montaje perspectivas distintas en el interior del plano, es decir, acercarse más a la objetividad postulada por Pasolini como hija exclusiva del montaje. Pero en un plano como el presente vemos claro que a Viota no interesa tanto esto como la determinación del trabajo como monótono, maquina, insufrible. La extenuación temporal genera las consecuencias previstas por Pasolini en su comentario de Warhol, pero son exactamente las necesarias para investir al trabajo de las características deseadas. En este sentido, *Contactos* se afianza como fuertemente naturalista; sin embargo, la relación de lo que aquí se muestra con los demás hechos de la película (el agotamiento constante de los personajes, sobre todo) permite postular las nefastas condiciones laborales como origen de la penuria vital de los personajes, lo que no deja de ser establecer unas relaciones causales determinantes para entender los diversos acontecimientos, y que su relación guardan con los postulados del realismo crítico, salvo en lo que éste más tiene de exigencia de un didactismo que solía negarse con una boca y proclamarse con otra.

Plano 9

Introducido en ST1C4, una vez más no sabemos qué distancia temporal separa a este plano del anterior. Pero en este caso solo importa la ruptura brusca de la continuidad, el salto, el ejercicio de la elipsis sobre el mismo espacio, sin alternar el corte con otro como sucede con el plano 2 interpuesto entre los 1 y 3. Es otra más de las violencias de *Contactos*, de sus “fallos” conscientes, así como una reafirmación de esa puerta batiente, que sigue igual de noche o de día, figura rítmica y estructura imperturbable, perenne, fija en el espacio pero también en el tiempo, a cuya detención espera, incluso, el plano, para él mismo terminar.

Si anteriormente señalábamos que la casa del cliente y el restaurante eran los dos únicos espacios de la película mostrados en su integridad desde su primera aparición, la importancia central del segundo y su ascendente sobre la película se observa en que, además, no alberga movimiento de cámara alguno. Cada retorno del restaurante será también el del mismo encuadre, el mismo plano fijo de la misma puerta. El trabajo como una repetición repetida: ese ir y venir de la puerta, con su sempiterno sonido, que retorna una y otra vez en cada nueva aparición, ¿no procederán de aquí las voces monocordes, los movimientos pesados, el ritmo

²⁹⁹ - Jakobson, op. cit., p. 175.

plomizo y agotado de la película? ¿No se afina, se entona la película entera en la clave, el pulso y compás marcado por el movimiento de esta puerta?

Otro aspecto queda por considerar: si en el plano 8 vemos por primera vez juntos a Tina y Javier, presentados separadamente en la película, este presenta solo a Tina. Con la excepción del plano 26 donde vuelve a aparecer Javier, el restaurante siempre se vincula a la joven e incluso en él llegamos a conocer aspectos clave de su personalidad. La repetición del espacio pero con la joven ahora sola, nos remarca su protagonismo, su centralidad, y su identificación con el trabajo, con el acto de servir. Esto no se dará en Javier y sin embargo la pareja ha sido presentada trabajando. Si la película los ha presentado desconectados igual hará el plano en cuyo transcurso se conectarán, de forma además cómplice: primero ella le corrige para que haga bien el trabajo, después comparten una confidencia sobre una carta de referencias falsa. No sabemos todavía que son pareja porque posiblemente no lo son aún (o sí: como siempre, no lo sabemos), pero como dos personas vinculadas, las conocemos en tanto trabajadoras, eso sí unas que rompen el ritmo y el silencio de su labor. Su relación no puede surgir más que oponiéndose al trabajo. Les conocemos pues como trabajadores, pero también como rebeldes que se escapan al orden, siquiera tímidamente.

Con esto, cabe hacer una recapitulación antes del primer “pilar” que supondrá enseguida el plano 12. Como ya hemos dicho, existe narración en *Contactos*, de modo que pueden establecerse bloques en la película. De momento acabamos de asistir al primero, en donde la película distribuye sus piezas de forma inconexa y aislada, para comenzar en el plano 8 a vincularlas, empezando por las dos principales. El plano 8 completa el número de espacios de la película, y vincula a Javier y Tina, presentados por separado en los planos 2 y 3. De Tina ya sabemos dónde vive y que viene de fuera, de Javier que es militante antifranquista. Sabemos la existencia de un tercer personaje del que lo desconocemos todo, aunque un espectador atento puede intuir su relación con Tina. El primer rollo de *Contactos* semeja la disposición de las piezas de un puzzle en un tablero, donde apenas un par de ellas comienzan a encajar. Como ya se ha insistido, aunque los espacios hayan sido todos presentados, todavía no lo han sido en su totalidad, e incluso pueden parecer más de los que en realidad son (no sabemos que 2 y 7 suceden en la misma calle ni que 1/3 y 5 son la misma casa). A estas alturas *Contactos* puede parecer un laberinto, que pone en escena nuestra confusión ante él.

En el plano 8, comienza un segundo bloque dedicado a la relación entre Javier y Tina, lo que no implica que haya planos que privilegien a uno u otro, como este mismo. Antes bien, este juego con el protagonismo de uno u otro miembro de la pareja será importante para la caracterización de ambos. Así, aquí queda Tina sola, lo que sirve para destacarla como profesional y cumplidora en el trabajo. Veremos (en realidad ya lo hemos hecho, en el plano 5) que Javier está lejos de ser así.

Plano 10

Espacio vacío [Fig. 202]. Volvemos al mismo encuadre del plano 5. El encuadre del plano 1 retorna en el 3, el del 4 en el 6, el del 8 en 9, y ahora el del 5 en 10. La repetición, no solo la monotonía del trabajo de cámara, empieza a hacerse más que evidente.

Entra en campo entonces, por la izquierda, Javier. Se detiene frente al cuadro de la pared y empieza a hacer algo con sus manos [Fig. 203]. El sonido sugiere papel que pasa entre los dedos. ¿Dinero?

De repente entra en campo Tina, y no por cualquier lugar, sino por la derecha y colocándose en primer término, de modo que con su cuerpo cubre completamente a Javier [Fig. 204]. El sonido de la puerta nos dice que ha salido de algún sitio, una habitación inadvertida. La fijeza e inmovilidad del encuadre crea zonas de sombra, espacios fuera de campo que nunca se desvelan, pero de los que somos conscientes. El espacio está vivo, por cualquier lado puede aparecer alguien. Esa puerta no existía hace un segundo, y sin embargo ahora de ella emerge la protagonista, nada menos. La única sugerencia es que lleva una toalla al hombro; la habitación, por tanto, debiera ser el baño.

Tina pasa por detrás de Javier y desaparece por el pasillo, mientras le mira y sonríe [Fig. 205]. Al volver a ver al hombre, descubrimos que ha ocultado las manos en los bolsillos. Más que el sonido, es esto lo que nos dice que lo que tenía en las manos no eran, por ejemplo, cigarrillos. Si así fuera, ahora tendría uno en la mano. Lo que hacía, por tanto, era algo que debe ser ocultado, incluso a esa chica que sabe de su carta de referencias falsa.



Fig. 202



Fig. 203



Fig. 204



Fig. 205

Lo enigmático del gesto queda desvelado al leer el guión, donde se afirma que lo que hace es contar un fajo de billetes³⁰⁰. Más aún, en él se partía de un primer

³⁰⁰ - Vega, Zunzunegui, Viota, p. 355.

plano del dinero hasta el encuadre que vemos en la película. La elección de Viota al cambiar de planteamiento formal será aceptar el enigma que genera la posición de cámara elegida, no buscando modo alguno de hacer visible lo que hace Javier, que se pone contra la pared y cuenta el dinero con las manos muy pegadas al cuerpo. Si en el guión esconde el dinero cuando aparece Tina, aquí sucederá lo mismo, aunque ya vimos que Viota encuentra una forma más interesante para hacer esto que mostrarla sin más cruzando el espacio: la hace invadirlo de forma inesperada desde una posición que hasta entonces no existía, y al borrar a Javier del plano permite que, como en un truco de magia, al reaparecer aparente no hacer nada en absoluto, resultando la escena en un mero instante de complicidad sonriente entre dos personas que se agradan visiblemente.

La nueva disposición formal, vemos, no mueve a Viota a facilitarse las cosas, y lo que no puede verse pasa a generar un enigma, que aquí nos dice que Javier se oculta también de Tina. Afirma, pues, su doble vida.

El secretismo se reafirmará en la enigmática negativa del hombre a coger el teléfono. Si el hecho tiene algo que ver con la labor militante de Javier, no importa tanto, creemos, como la negativa a la irrupción de un exterior. Una llamada de teléfono no recogida es siempre un exterior rechazado, una posibilidad cercenada. En *Vacanza permanente* (Adolpho Arrietta, 2006), toda la película se estructuraba en una primera parte donde un personaje solo en su casa no tomaba las llamadas de diferentes personas, a las que nosotros como espectadores sí conocíamos y cuya exterioridad era, por tanto, contrapuesta al a todas luces satisfecho ostracismo del misterioso protagonista, que no obstante en la segunda parte devolvía las llamadas, que pasaban a ser ahora las no respondidas. Tampoco son de olvidar las múltiples llamadas misteriosas del cine de David Lynch (particularmente en *Mulholland Drive*, 2001), siempre irrupciones de un misterio radical, tanto más cuanto que al no ser tomadas quedan como manifestaciones del enigma, del otro mundo, del misterio más absoluto, casi siempre de consecuencias funestas para sus protagonistas (*Contactos*, por cierto, se pone en marcha con una llamada no atendida, en su caso un timbre). No sabemos aquí de quién es la llamada, pero sí que alguien se niega a tomarla, que la irrupción de otro espacio no será posible y que el de la película será un mundo cerrado. También vemos que es Javier el que se niega, y ello ayudará a ir determinando su carácter adusto, secreto, cerrado, grave e incluso atormentado. Ahora bien, sobre por qué la razón es que “es pronto todavía”, solo podemos especular: por de pronto, vista ya la dispersa disposición de Javier en su diálogo con Juan, cabe la posibilidad de que sepa quién llama, que sea Juan o alguien relacionado con su militancia, y que no le apetezca nada saber en ese momento del asunto, o que la llamada sea una clave, acaso relacionada con la marcha citada en aquel plano, o en suma con algo de lo que nunca sabremos nada. La mayor elocuencia presente en *Contactos* es la del silencio.

Pero otra opción posible es que la razón para no tomar el teléfono sea absurda adrede. No sabremos que Tina y Javier son novios hasta el plano siguiente, pero acaso no lo son todavía, o acaban de empezar. La sonrisa de Tina a Javier saliendo del baño puede sonar a insinuación, a tonto, aunque la escena trasmite una intimidad (parece que están solos en la pensión) que sugiere ya una gran proximidad entre ellos. Visto así, lo que importa no es tanto el secreto como la negativa a la citada irrupción del exterior a favor del estar a solas, sin interrupción, con la chica. Es, en todo caso, un plano que, tras el 8, avanza en la proximidad entre los dos personajes. Allí son cómplices, aquí parecen algo más. Además, es al tiempo

que conocemos esta aún imprecisa intimidad, que identificamos por fin el salón como el de los planos 1 y 3, y un espacio mayor, dotado de dos ángulos de cámara diferentes, se afirma. Los espacios de Tina y Javier son uno solo, la misma pensión.

Plano 11

Otro plano muy transformado por los cambios en la puesta en escena. La secuencia 8 de ST2C5 describe un seguimiento a distancia de la pareja mezclada entre el gentío hasta el punto de que no se les llegue a distinguir³⁰¹. Todo ello desaparece a favor de un encuadre fijo [Fig. 206] que repite simétricamente el del plano 2 [Fig. 207].



Fig. 206

Fig. 207

En efecto, se trata de la otra esquina del mismo bloque, pero eso aún no lo sabemos. Estos dos planos nos presentan las dos esquinas y el 7 el camino entre ambas, pero no han sido todavía unidas, no tenemos por qué pensar que los tres espacios son el mismo.

Al ser el espacio y el encuadre limitados, el gentío queda eliminado, reducido a quienes tengan a bien pasar por el lugar. Incluso los dos amigos con que se encuentran en ST2C5 son reducidos a uno solo (Ramón Saldías). De nuevo la elección es contundente: la calle resulta tan “silenciosa” como la pensión, y durante tres minutos la película solo nos dice que no nos va a decir nada. Una larga espera, un paseo, una larga charla vista de lejos. Un plano que nos deja fuera de lo que sucede en su interior, que se mantiene firme en su posición aun cuando esté perdiendo de vista a sus únicos protagonistas, y que además puede hacerlo por mucho tiempo, no ya cinco segundos sino tres minutos, y en este caso, al contrario que en la cocina, sin diálogo en ningún momento, antes bien, como si esto quisiera remarcar, o con un sentido del humor muy cántabro, mostrando un diálogo, sí, pero solo mostrándolo pues, lejano e inaudible, nunca sabremos de qué trata. Sumamente recortado el espacio, suprimida casi en su totalidad la acción, el plano se llena lentamente de tiempo, de duración experimentada casi al desnudo, desprovista apenas de determinaciones. Una imagen-tiempo sin hilos causales, sin contenido apenas ni lazos con otros planos, una experiencia casi desnuda de tiempo en un espacio fijo.

Solo dos excepciones: el beso entre Javier y Tina nos comunica definitivamente la relación sentimental entre ambos, apuntada en los anteriores y tema del

³⁰¹ - Vega, Zunzunegui, Viota, op. cit., pp. 342-343.

siguiente plano. Por otro lado, un coche aparca en la acera, marchándose solo cuando los personajes reinician su camino. ¿Se trata de la policía? En coherencia con el plano 2 y la aparición de la secreta en el 28, podemos pensar que es un nuevo caso de vigilancia, aunque pueda resultar algo descarada. Desde luego, nadie se baja del coche, con lo que resulta raro encontrar otra razón para que aparque ahí. En realidad se trata de azar, hasta cierto punto, tal como sucedía con los transeúntes de *Tiempo de busca*. La aparición del coche fue indeliberada por parte de los realizadores, y Guadalupe G. Güemes aventura dos razones para tan descarada intromisión (el momento de su marcha no deja lugar a dudas sobre que son los tres el objeto de su parada): que los ocupantes del vehículo se dieran cuenta de que había un rodaje y quisieran ver quiénes actuaban, o que quisieran ver de cerca a la propia Guadalupe, cuya corta falda no era nada habitual en el Madrid de la época³⁰². Es en cualquier caso un azar feliz, que reafirma el que todo acto de los jóvenes, a excepción del trabajo, es susceptible de vigilancia: su relación, en el trabajo y la pensión, y la militancia, por causas obvias. No sabemos, porque aún no les hemos identificado, que dos policías vigilan, pero ya podemos sentir la vigilancia por la subjetividad de la cámara, y por la naturaleza misma de las actividades en juego, que convierten la aparición de un simple coche en el riesgo de una detención. La vigilancia es una realidad manifiesta de *Contactos*. Y donde se dice “vigilancia”, se dice también “miedo”.

Finalmente, no puede por menos de hacerse notar que en un momento en donde la dimensión narrativa de la película empieza a edificarse, una vez confirmamos el noviazgo de los protagonistas estos son enviados a la profundidad de campo hasta su final desaparición, devolviéndonos Viota la figura de un desconocido que nada aporta a la película. Como hemos visto ya en secuencias como la 1 o la 8, el espacio, eso que en el cine acostumbra a ser fondo de la narración y de las relaciones entre los personajes, toma en *Contactos* un cariz protagonista, activándose, siendo dotado de mayor importancia que la figura, esa entidad que habitualmente se define por ser destacada de un fondo que acompañará en mayor o menor medida sus acciones y estados.

Raúl Ruiz establecerá en su obra cinematográfica y teórica el paso del fondo a primer término como una especie de “rebelión” de aquel frente a la tiranía de unas figuras destacadas por una narrativa dominada por la teoría del conflicto central³⁰³. Pero en *Contactos* se trata de algo distinto a la rebelión de los objetos oprimidos de la teoría ruiciana, porque el fondo “rebelado” lo será en tanto opresor fundamental, afirmación de las condiciones existenciales que oprimen, atormentan, alienan, destruyen. En realidad, Viota querría ver a sus figuras ser figuras: ser sujetos activos, autónomos; si bien eso nunca sucederá, él se encargará de afirmarlas en lo mínimo posible. A ello puede deberse tanto la soledad de las figuras en los exteriores, como la persistencia pese a todo de lo narrativo, a lo largo de la película. La apuesta consiste en vaciar de todo lo posible la narración y la forma para abrir la mirada a un fondo que todo lo devora, un vacío lleno “en el

³⁰² - Conversación con Guadalupe G. Güemes, Santander, 4-XII-14.

³⁰³ - “Una historia se pone en marcha cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga. A partir de allí, a través de distintas digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central”. Ruiz, Raúl, *Poéticas del cine*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2013, p. 17.

fondo” de horror: Madrid, “mayo 1970”. Pero en realidad, de momento la propuesta puede ser tan liberadora como angustiosa: será la narración, los diálogos que enseguida empezarán a proliferar en la película describiendo a los personajes y sus relaciones, los que consigan dar el color final a ese vacío. Recordando nuevamente a Ruiz, este afirmaba que “sólo cuando la historia interviene, imponiendo una jerarquía de imágenes, es posible distinguir lo importante de lo accesorio”³⁰⁴. Para Ruiz, la ausencia de historia conllevaba un trato entre objetos, entre imágenes, donde los desplazamientos entre ellos podían ayudar a establecer las relaciones fondo/figura. La historia establece un orden en estas relaciones, una coordinación ordenada en aras a un fin (por ello “una historia está siempre contada en futuro”³⁰⁵). *Contactos* se inicia mostrando unas correlaciones de objetos donde claramente el fondo es más relevante que la figura, la contiene y la domina; será el desarrollo narrativo, la historia, la que explique la naturaleza de tal dominio.

Esta relación, este equilibrio entre un fondo que emerge al primer plano, o una película que revela cómo ese fondo del que nos creemos dueños en realidad nos domina, y unas figuras que se afirman ante él como pueden, es central en el discurso de *Contactos*. Así como que el afirmarse como pueden de las figuras sea estando solas en el encuadre. No hay colectividad en *Contactos*, y no solo porque los grupos antifranquistas estén en off: casi nadie camina por las calles (y luego resultará que los pocos que lo hacen son policías), los camareros son escasos, y las relaciones humanas son sacudidas por sus condiciones vitales: el fondo, de nuevo. La soledad permite a Viota afirmar a sus figuras, hacernos como público bien consciente de ellas, pero también dejarlas más indefensas aún frente a su fondo.

Plano 12

Pensión, mismo encuadre de los planos 1 y 3. Pasillo a oscuras. Dos sillas en primer término y el inicio del pasillo, ligeramente iluminados [Fig. 208]. Tina enciende la luz, al entrar por la puerta. Al llegar a su cuarto irrumpe detrás suyo, saliendo de una habitación invisible, la patrona [Fig. 209].

Encontramos aquí un interesante modo de traducir lo que sucedía en la escena 12 de ST2C5 a la nueva forma. Como la cámara ya no acompaña a los personajes, no puede, con Tina, descubrir a la patrona en su habitación colocando la ropa³⁰⁶. Por supuesto esto podría suceder igualmente con este emplazamiento de cámara, pero Viota encuentra una solución equivalente, mucho más expresiva dado el nuevo dispositivo formal: la irrupción inesperada desde el cuarto invisible, que como sucedía con el baño del plano 10, no es posible ver desde la ubicación escogida. La aparición de la patrona resulta por tanto del todo inesperada e insiste en el fueracampo como territorio activo que comporta además cierto peligro, pues la sorpresiva irrupción de la mujer detrás de Tina, surgiendo de un espacio donde a nuestros ojos no había nada, introduce la presencia de este personaje como un

³⁰⁴ - Ruiz, Raúl, “Las relaciones de objetos en el cine”, en VVAA, *Raúl Ruiz*, Filmoteca Española / Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1983, p. 183.

³⁰⁵ - *Ibíd.*, p. 182.

³⁰⁶ - Vega, Zunzunegui, Viota, *op. cit.*, p. 345. La mención a la ropa sí es mantenida: la patrona le dice a Tina que aún no se la ha traído, cosa que hace a continuación.

peligro a evitar por los amantes, leit motiv de la secuencia. La pensión resulta una suerte de hogar vigilado (recordemos la muy cotidiana ficha de la policía del plano 3), donde la intimidad es posible, pero solo si se oculta de las miradas de la dueña.

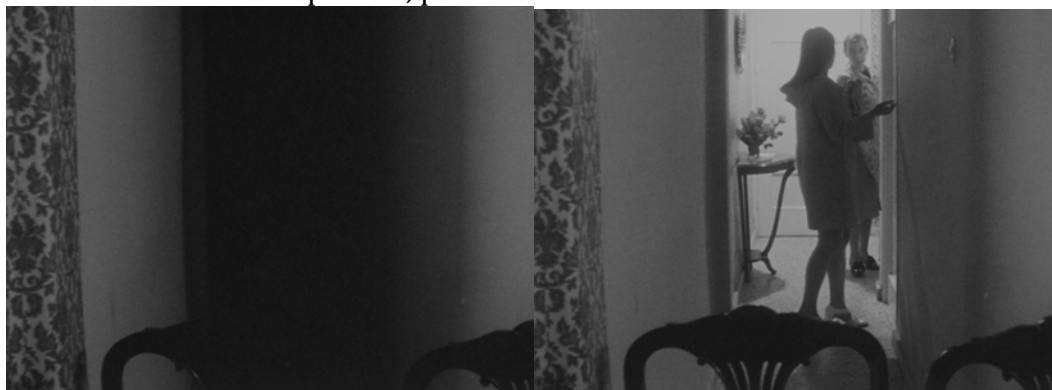


Fig. 208 Fig. 209



Fig. 210 Fig. 211

Tina entra en su cuarto y la patrona sale de campo. Se cierra la puerta y se inicia un tiempo muerto, con el plano sostenido del pasillo [Fig. 210]. Más tarde llega la patrona con la ropa, llama, entra. Enseguida sale y se detiene, su silueta recortada por el blanco de la puerta de entrada, mirando hacia Tina, que sigue dentro del cuarto [Fig. 211]. La mujer pregunta a Tina por Javier: alguien le ha dejado un paquete y una nota. La patrona sabe pues de la relación entre los dos, aunque por supuesto no de su naturaleza exacta, como veremos. En ese momento entra en campo Tina, abrochándose una bata, preguntando por el amigo, que la patrona no identificó porque Javier “siempre está trayendo amigos”, una nueva referencia a todo lo que desconocemos en la película ya que nosotros solo veremos en la pensión a Juan. Tina al final logra identificar a la persona por la descripción física que le da la patrona; nombra a Juan y es muy posible que todo espectador identifique al contacto del plano 5 como tal³⁰⁷.

De nuevo, las dos mujeres salen de campo. Pasan algo más de diez segundos. Sale Tina, cierra su puerta, se sienta en la silla en primer término. Fuma [Fig. 212]. Todos los gestos son morosos, lentos, posiblemente por el agotamiento que

³⁰⁷ - González Requena comete aquí un error al señalar que Juan no lleva chaqueta de cuadros, detalle que junto al pelo moreno da la patrona del visitante. González Requena, Jesús, op. cit., p. 148.

enseguida le declarará tanto a la patrona como a Javier. En efecto, aquella entra por la derecha y le pregunta si no tenía que ir al médico. “Hasta el mes que viene, no”, responde Tina, con gesto hosco. La patrona dice que la ve mala cara. El rostro de Tina es ojeroso, y el tono de todo el diálogo serio, incluso malhumorado por parte de la joven. “Estoy cansada”. La patrona se pregunta por Javier, que le parece extraño (“no sé por qué”, dirá Tina tajante), “muy reservado, como si desconfiara de algo”. Finalmente se despide, saca la basura, cierra la puerta, apaga la luz del pasillo y sale de nuevo por la derecha [Fig. 213].



Fig. 212 Fig. 213

Tina queda sola en plano, fumando y leyendo una revista, alumbrada por la luz tenue del salón. El apagar la luz resulta un gesto sorprendente habida cuenta de que la huésped sigue allí, pero tal vez da fe del carácter tacaño de la patrona que luego referirá la pareja. Desde luego lo hace de su poder, es decir, de que es la dueña.

Pasa un tiempo largo, Tina sigue fumando y leyendo. A estas alturas, el plano ya es claramente distinto de los anteriores: se sostiene más que ellos y abarca más acciones; sin embargo, el planteamiento sigue siendo el mismo, ahí están las duraciones inertes, la duración íntegra del tiempo que Tina pasa metida en su cuarto cambiándose de ropa o en el salón fumándose un cigarrillo. Este plano, como otros pero más claramente, evidencia la voluntad de plantear cada secuencia como un trozo de vida no dramatizada, un fragmento del que no se han eliminado los momentos inútiles para la eficacia narrativa. La elipsis se ejerce sobre el espacio entre secuencias pero nunca en su interior, donde se sustituye por una poderosa presencia del fueracampo, ejercido de muy diversos modos. Por ejemplo, seguidamente a lo descrito Tina se levanta y sale de campo, pero la cámara no se mueve, vemos solo el pasillo oscuro, vacío hasta de luz. Pasado otro rato largo, reaparece por la derecha dejando un plato con galletas en la mesa. No se sienta y el encuadre le corta medio cuerpo, quedando en la pared de la izquierda su sombra [Fig. 214]. Bebe entonces leche y come galletas, mientras ojea la revista (fuera de campo, sobre la mesa), todo ello de pie. El encuadre ejerce toda la violencia resultante de no desplazarse, no corregir su posición, segmentando el cuerpo de la protagonista, de la única figura del plano, dejando casi todo el encuadre en la oscuridad. De nuevo, aquí con suma violencia se manifiesta esa suerte de obediencia ciega a un dispositivo desconocido que parece impedir determinados movimientos para permitirlos en otras ocasiones. Se ha hablado del rigor de *Contactos*, pero lo cierto es que parte de su poder se debe a la arbitrariedad con que es ejercido: si aquí la cámara no corrige su posición para mostrar a Tina, sí lo

hará más tarde, y ya hemos visto cómo el travelling de seguimiento es una figura clave del dispositivo formal de la película. ¿Por qué, pues, no desplazarse aquí, cuando movimientos equivalentes se realizan en otros momentos de la película? Este no corregir la posición es tan arbitrario en el fondo como las panorámicas del plano 6, denotan idéntica independencia por parte de la cámara respecto de lo que ante ella sucede. La cámara es la principal figura de *Contactos*, en este sentido.

Contactos se divide en cuatro espacios o zonas: la pensión, la casa del amante, el restaurante, la calle. A cada uno de ellos le corresponde un tratamiento concreto de la cámara, donde se destacan los movimientos que es posible realizar o, mejor dicho, el espacio que puede recorrer el operador. “Puede”, no “debe”: muchas veces, como cuando Tina entra en el segundo cuarto en el plano 3, la cámara no la sigue. En *Contactos*, la conciencia de lo poco que puede hacer la cámara, hace doblemente consciente al espectador de las muchas veces que no hace todo lo que puede. A estas alturas, ya sabemos que la cámara puede bascular sobre sí misma, panoramizar, pero sin embargo no lo hace. No hay impotencia de la cámara, sino voluntad firme de no corregir su posición, voluntad que por demás no obedece a ninguna regla que podamos deducir. Solo los emplazamientos obedecen a reglas, el resto queda al arbitrio de la puesta en escena.

De los cuatro espacios, el restaurante es el único filmado siempre en plano fijo. En el exterior y las dos casas, habrá para la cámara una línea más o menos recta para los desplazamientos, pero el espacio estará dividido en posiciones donde, al modo de centros de gravedad, la cámara tenderá a detenerse. De la casa del amante hemos presenciado ya sus dos centros en el plano 8: la habitación y el salón. En el plano que nos ocupa se manifiestan por primera vez los tres de uno de los dos desplazamientos posibles en la pensión (al que denominaremos desde ahora P1): la toma frente al pasillo con la puerta de la calle al fondo, la pared del salón, y la habitación de Javier. Veremos claro además cómo una de las claves de este movimiento único que une tres zonas distintas es cómo en ese desplazamiento se distinguen netamente las zonas públicas de las privadas, haciendo central en el retrato de la pensión la necesidad por parte de Tina y Javier de esconder su relación a la patrona (necesidad de esconderse que llegará a su extremo en la llegada de la policía del plano 28).

Cada recorrido de la cámara en la pensión se divide pues en tres centros de gravedad, donde la movilidad se verá más limitada. Ejemplo es este primero en donde la cámara no varía un ápice su posición, ni siquiera para realizar una pequeña corrección que permitiría ver entera a la protagonista. Por supuesto, esto se verá sometido a muchas variaciones, como enseguida veremos, por lo que esta explicación en absoluto pretende anular la acusación de arbitrariedad, antes bien: pretende defenderla y precisarla, para así defender a su vez que tal arbitrariedad es buena parte de la razón del carácter angustioso, claustrofóbico y violento de *Contactos*: en todo momento el espectador se ve y sabe sometido a un dominio que, en tanto se manifiesta como arbitrario en no pocas ocasiones, es padecido con más impotencia si cabe, con más dolor. Recordemos que los perros sufren por no recibir comida, pero mucho más si no son capaces de establecer las reglas por las cuales esta se les suministra o no.

Tina, pues, come galletas, bebe leche, con calma y de pie, con medio cuerpo fuera de cuadro [Fig. 214]. Como veremos, espera a Javier, de ahí el plato con galletas. Empieza a ojear la revista cuando se enciende la luz. Ha llegado él [Fig. 215]. La posición de Tina, que se vuelve para mirarle, permite mostrar al hombre

caminando hacia primer término: él era lo que esperaba Tina y el modo en que se echa a un lado no solo para mirarle sino para que la imagen pueda mostrarnos su llegada, nos muestra con claridad la importancia del hombre³⁰⁸. Pero también hay que señalar la interesante operación realizada: la relación entre Tina y la posición de cámara que acabamos de analizar debido a su recorte (y por tanto minusvaloración, casi despreciativa) de la figura, su decisión de hacer prevalecer el espacio vacío (y oscuro) en el encuadre, es decir, su carácter de operación formal arriesgada y radical, casi por golpe de magia se convierte en un recurso de corte clásico que valora plásticamente un elemento, diciéndonos algo sobre él: la importancia de Javier para Tina. El espacio antes vacío es iluminado y llenado por el hombre, que camina hacia primer término mientras la mujer se hace a un lado para verle y dárselo a ver. El ejemplo de formalismo se convierte de repente en un recurso clásico de puesta en escena, un encuadre psicológico común a muchas películas.



Fig. 214



Fig. 215

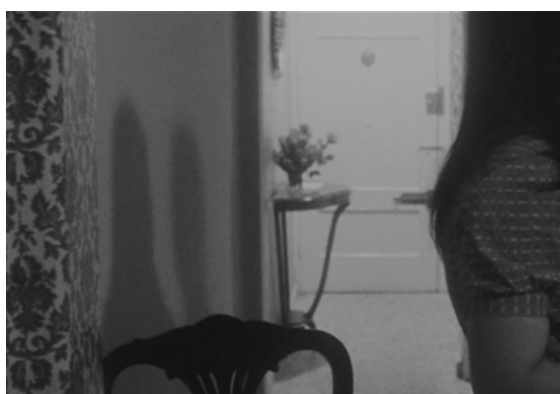


Fig. 216



Fig. 217

El vaivén continuará: ahora Javier llega al primer término, todo su camino visible, pero al hacerlo abandona el encuadre y se sitúa a la derecha de Tina, fuera por entero de campo: solo se verán la espalda de ella y las sombras de ambos en la pared izquierda [Fig. 216], retorna con ello el fueracampo y el recorte arbitrario de las figuras. Tina y Javier mantienen un diálogo. A la pregunta de él de si lleva

³⁰⁸ - No es el único elemento: hay que sumar a esto que es él quien devuelve la luz al pasillo que apagó la patrona y que, de nuevo, la puerta ejerce de superficie brillante que recorta y subraya la figura de Javier en su llegada.

mucho esperando, ella le dice que mucho, y le ofrece un vaso de leche. “Me gustas”, responde él al servicial gesto de la joven. Javier le habla del susto que le dio en el vestuario y ella responde que no se asusta por tan poca cosa. Nada sabemos del susto, pero si se dio en un vestuario, la imaginación tiene un dato para suponer de qué índole fue. Entonces Javier vuelve a entrar en campo ocupando de nuevo la mitad izquierda del encuadre, y se quita la chaqueta mientras ella le limpia la camisa con las manos, segundo gesto servicial. Javier se sienta en la silla. Él sentado y ella de pie frente a él, acariciándole continuamente, hablan de qué hacer al día siguiente [Fig. 217].

Hemos vuelto, tan solo por el movimiento de los actores, a un encuadre convencional, con las dos figuras perfectamente colocadas en cuadro, ubicación además relevante desde el punto de vista psicológico: Javier ocupa la silla que antes ocupó Tina (silla que es ella, de hecho, la que ha dejado colocada así), y exhibe idéntico cansancio al que ella manifestó a la patrona cuando estaba en similar posición, hace apenas unos minutos; sin embargo, ahora Tina está de pie, como si las energías le hubiesen vuelto de golpe, y al mismo tiempo Javier manifiesta su cansancio: si a Tina Javier le hace recuperarse, ella no ejerce el mismo efecto sobre su novio; cuando Javier está presente, como veremos, el cansancio no existe para Tina, no ya solo por el deseo, sino porque la presencia del novio activa los “instintos” serviciales de la joven, entregada a satisfacer los deseos y necesidades del otro, y aliviar su cansancio y sufrimientos.

Javier propone ir a casa de unos amigos suyos, de la que tiene las llaves. Ella prefiere otro plan. “Es, sin duda, la conversación banal de una pareja de novios de la época, en la que él insiste en llevarla al piso que le han prestado mientras ella prefiere hacer cualquier otra cosa”³⁰⁹.

J: tengo ganas de estar un día contigo, siempre estamos igual.

T: ¿el señor tiene queja del servicio?.

J: del servicio, precisamente, no.

La broma de Tina, de cariz a todas luces sexual, tiene la virtud de jugar con el doble sentido de una pregunta propia del trabajo de ambos (especialmente de ella), identificando el sexo como un “servicio” a su novio. Es una broma entre ambos, pero una muy relevante dado el efectivo carácter servicial de Tina, mucho más cariñosa que Javier, que a pesar de su amargura ostenta claramente el papel dominante en la relación. Así lo muestra el diálogo siguiente, donde empiezan a dedicarse palabras de amor.

T: Te quiero.

J: Yo también te quiero.

Javier se levanta. Por un momento, la cámara corta a ambos por la frente [Fig. 218]. Después, se levanta a su vez y comienza a seguir a Tina, que ha empezado a caminar hacia la derecha, de espaldas a él y a nosotros, continuando el jugueteo [Fig. 219].

T: ¿De verdad?, no te creo.

J: Ven y verás.

Tina camina en silencio hasta colocarse frente al cuadro, gira sobre sí misma de cara a la cámara hasta mirar a Javier mientras dice: “no, jurámelo” [Figs. 220-221]. La cámara acaba de ocupar el segundo centro de gravedad de P1, y el recorrido ha

³⁰⁹ - González Requena, op. cit., p. 156.

sido hecho por Tina en solitario, dejando a Javier atrás, y con las palabras más propias de un melodrama convencional que escucharemos en toda la película, ese “jurámelo” con Tina mirando hacia atrás digno de una señora de las camelias o unas mujercitas wylerianas. La mujer enamorada mira embobada al amado y camina girando su mirada sonriente hacia él, impertérrito en su posición (“ven y verás”). Las palabras más románticas de la película se pronuncian, sin embargo, con una sola de las personas en cuadro, y en un movimiento de separación. Ahora en plano-secuencia, Viota aplica las enseñanzas de su trabajo con el plano/contraplano en *Tiempo de busca*. Se aprovecha un jugueteo entre la pareja para separarlos, pero tal separación es significativa por sí misma, pues en cierto modo Tina se encuentra sola en la relación. Uno de los mejores ejemplos lo ofrece acaso la quemadura del cigarrillo que tiene lugar a continuación, cuando Javier regresa a campo y la pareja se abraza. Javier tiene un cigarrillo en la mano izquierda que roza el brazo derecho de su pareja, que da un respingo. Se trata a todas luces de un fallo: la actriz no ha podido evitar sobresaltarse por la quemadura, pero consciente de que cortar ese plano implica perder un rollo entero de película, continúa; el actor por su parte sigue en lo suyo como si no hubiera sucedido nada, otro modo de reaccionar pero ello, claro está, implica no disculparse, algo convendremos poco galante y bastante maleducado. Es, de nuevo, un fallo que juega a favor del poco complaciente retrato que de esta pareja, cuya vida en común empezamos por fin a conocer en este plano, nos dará la película.



Fig. 218



Fig. 219



Fig. 220



Fig. 221

Abrazados frente a frente, ambos hablan, veladamente, de hacer el amor esa noche. Aunque el diálogo es amable, cariñoso, con un matiz juguetón y ella está sonriente y enamorada, su ritmo reproduce el de un suave dominio de él sobre ella:

T: Mañana hay que madrugar.

J: Tienes sueño. Entonces, esta noche... ¿Tienes mucho sueño?

T: Un poco.

J: No demasiado.

T: No demasiado.

J: Eso está mejor.

T: ¿Sí?

J: Sí.

La situación es clara: ella está cansada y le apetece dormir para madrugar la mañana siguiente y pasar todo el día juntos. Estando de acuerdo en eso, Javier quiere hacer el amor esa misma noche. Sería injusto decir que él la domina de modo que ella haga el amor en contra de su voluntad: estamos ante un diálogo cariñoso, tierno y cómplice entre dos personas, con la suficiente confianza para saber de qué habla cada uno, pero a la vez la repetición de los diálogos es muy gráfica sobre cómo es ella la que repite lo que él dice, lo cual sumado a sus gestos cariñosos, la limpieza de la camisa, las constantes caricias, las peticiones de amor, asientan en la película la evidencia de una relación donde uno domina, Javier. Que el diálogo sea cariñoso e interpretado con notable ternura por ambos actores (obsérvese la sonrisa encantada de Tina, sin despegar sus ojos de los de Javier, y ese gesto irónico, pícaro de él, amén de su “sí” susurrado al final), no es óbice para que a la vez sirva para retratar una realidad que trasciende la presencia o no de amor, ternura y cariño en la pareja: el carácter secundario de la voluntad de la mujer en la relación sentimental, la posición secundaria que, aparte de en el trabajo, la corresponde también en la vida sentimental.

Lo siguiente complejiza aún más el panorama: concluido tácitamente que harán el amor, Tina dice que no será tan fácil como otras veces, aludiendo a la presencia de la patrona. Javier responde que a ella esas cosas no la asustan. Con un gesto repentinamente compungido, Tina agacha la cabeza y repite una expresión anterior, “no, claro: yo no puedo asustarme por tan poca cosa” [Fig. 222].

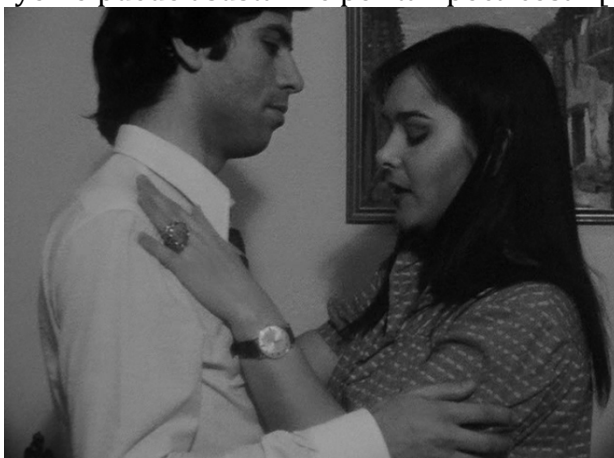


Fig. 222

La repetición de Tina posee ahora un carácter amargo. En la primera ocasión, ella afirmaba con orgullo su autonomía y falta de represión. Sin embargo, ahora es

él quien la dice que ella no se asusta, es decir, que el sexo no la asusta, y eso, en la España de 1970, y dicho a una mujer que además se prostituye secretamente, hiere su orgullo, socava su dignidad. Acaso la expresión, dicha por él, la hace sentirse objeto sexual en sus manos, la lleva inesperadamente al trato puramente carnal, desprovisto de sentimientos, o incluso desata cierto remordimiento o tristeza por su labor secreta. No será la última vez que esto suceda en la película. Tina es una mujer liberada sexualmente, pero que el hombre la tome por tal, en 1970, puede significar cosas distintas. Es un sentir breve pero también real: se resiente de las palabras de su compañero.



Fig. 223



Fig. 224

Con ellas, nuevamente Tina se separa de Javier mientras dice la frase y se desplaza más a la derecha, quedando de nuevo sola. Al girar, sonrío de nuevo [Fig. 223], y Javier dice que va a tomar una galleta. El alejamiento es, pues, mutuo, uno mostrado y otro no, y precede a un momento de desencuentro entre los dos que tardará aún un poco en manifestarse. Asimismo, la cámara también inicia un lento (y torpe) movimiento por el que se aleja, retrocediendo, de Tina hasta dejarla en plano general, con la puerta de la habitación que se ofreció a ella y que enseguida sabremos que es de Javier, visible a la derecha del encuadre [Fig. 224]. El centro del salón tiene dos posiciones, dos centros de gravedad, unidos por el único movimiento en profundidad que encontraremos en la película.

Tal movimiento se debe, como tantas veces, a la disposición real del espacio. La disposición de P1 no permite conectar el pasillo con la habitación de Javier por la existencia de una pared; ello obliga a mantener la recta hasta la puerta del cuarto y allí retroceder para salir por la del patio, donde de nuevo se reanuda el movimiento lateral. Huelga también decir que el movimiento es de una tosquedad enorme: la cámara se balancea rudamente durante el desplazamiento, montada en unos hombros que no se las arreglan del todo bien caminando hacia atrás mientras manejan una cámara armada con un gran chasis, una batería colgando y un aparatoso teleobjetivo: salto al frente espectacular de las duras y baratísimas condiciones del rodaje, debidas a ese pulso que delata las condiciones de producción amén de una presencia humana en el espacio ajena a la de los protagonistas: la vigilancia, el voyeurismo también comentados con motivo del plano 8. El movimiento es movimiento de alguien, alguien que mira, corta,

encuadra, decide. Todo plano, comentamos con Pasolini, es plano subjetivo: miramos, de la mano de alguien, anudados a la voluntad de unos ojos extraños³¹⁰.

Durante este desplazamiento, siempre con Javier fuera de cuadro, el tema de conversación cambia. Hablan de que la leche parece otra, más barata, dan a entender que la patrona es una tacaña y que, dice Javier, “en esta casa va todo cada vez peor”. No solo se desvía con esto la ligera tensión recién aparecida, sino que se da el tono decadente del mundo que rodea a los protagonistas. Nuestra percepción es gris, pero el mundo podría no serlo; este breve diálogo nos corrobora la entrópica realidad habitada, en constante pero lenta caída al precipicio que nunca llega. No es tampoco la primera vez que las condiciones de vida se mezclan con el amor. Los planes de los novios, la necesidad de pasar un día juntos, se mezclan con las condiciones laborales y, en este caso, el tema de la vida en la pensión directamente corta el tema amoroso, que ya no regresará hasta el final de la secuencia.

Continuando el tema de las condiciones vitales, pero de otro modo, entra en escena la vida secreta de Javier. Tina dice que le ha llegado un paquete. Javier entra en cuadro junto a Tina y le comenta que tendrá que irse unos días, lo que implicaría tener que pedir libre la tarde del lunes. Positiva, ella le dice que por preguntar no pasa nada. Entonces, cariñosa, acariciándole le dice que le gustaría conocer a sus amigos. La frase causa el enfriamiento de Javier, que se aparta de ella, a todas luces molesto por su pregunta. “No sé a qué vienen esas cosas ahora”. Fuma absorto. Ella se sienta en el banco de la pared del fondo. Insiste: “me gustaría conocerlos”; él la corta: “no sé por qué”. Tras una breve pausa, ella insiste más aún:

³¹⁰ - Esta afirmación no contradice la de González Requena de que no hay planos subjetivos en *Contactos*. Requena alude al sentido estricto, técnico, del plano subjetivo, uno que asume el punto de vista material de alguno de los personajes de la película. Como señala, la ausencia de estos planos sería sintomática en el film: los deseos de los personajes, dice, son siempre inciertos “pues están siempre demasiado lejos de la cámara que les mira y porque ésta (...) jamás adopta su punto de vista. Entiéndase esto al pie de la letra: ningún plano subjetivo, pero tampoco plano semisubjetivo alguno tendrá cabida en el filme” (González Requena, op. cit., p. 130). Estando de acuerdo con esto, el dispositivo fílmico de *Contactos* obliga empero a tener siempre presente la existencia de una cámara, dotada la mirada, generalmente invisible en el cine, de una fisicidad y materialidad compartida con la de sus personajes, tanto por lo férreo del dispositivo como por el ejercicio constante del recorte de lo visible, la arbitrariedad ya observada de algunos movimientos y, finalmente, el “pulso” manifiesto de algunos momentos, como este travelling de retroceso torpe y renqueante, donde casi se siente el riesgo de caída del cámara, la oscilación de los pasos hacia atrás, etc. El pulso, así entendido, denota siempre la presencia de la materialidad del cuerpo que maneja la cámara, que se inscribe así en las imágenes producidas por ese doble cuerpo: el del operador y el de su cámara.

Aún hemos de añadir otro detalle: bien parece que Viota ha decidido “vaciar” el plano para que solo este pulso se perciba en él. Pudiendo haber hecho el movimiento hacia atrás durante el diálogo entre la pareja abrazada, acción que habría ayudado a disimular algo del movimiento, se decide por el contrario hacerlo cuando este es más visible. Posiblemente no hay voluntad ninguna en esto y si hubiera habido más dinero se hubiera repetido el plano, pero ya vemos cómo los variados azares colaboran a favor de la tosquedad, dureza y ambigüedad de la película. No puede suceder menos cuando ésta está planteada teniendo en cuenta su pobreza de medios: todo lo que delate estos jugará necesariamente a su favor.

“me gustaría mucho conocerlos”. Lejos de bajar el ánimo, ha añadido un “mucho” al repetir su frase anterior. Pero en esta ocasión, él directamente la ignorará, dirá que va a ver el paquete, irá a por su chaqueta saliendo de campo por la izquierda, y cruzándolo de nuevo entrará en su cuarto, la puerta de la derecha. Los “amigos” son, evidentemente, los compañeros de partido, a los que posiblemente Javier se referirá de tal modo para evitar sospechas de Tina. La entrada de la política en la escena es en la forma de, nuevamente, secreto, pero también distancia, pues es uno entre la pareja, ya que a todas luces Javier trata de mantener a su novia ajena a su militancia, parcelar esos dos aspectos de su vida, como si cerrara una puerta, lo que en efecto hace: amor en una habitación, política en otra. Javier desaparece en su cuarto con un escueto “ahora vuelvo” dejando a su novia fuera de una intimidad que querría conocer, y sin saber todavía que es imposible que ambos compartimentos de su vida no acaben encontrándose.



Fig. 225

Fig. 226

Tina queda sola en cuadro, cabizbaja en el salón [Fig. 225] mientras él, en efecto reservado como dijo la patrona, está metido en su cuarto (una de las cosas que hace, por cierto, es mirar la quemadura que él la ha producido), un espacio donde de momento nos está vedada la entrada como a la misma Tina. Asistimos a otro tiempo muerto, largo, exasperante. El anterior nos la mostraba esperando, como éste, pero la diferencia es que él ya está en la casa; la distancia, la espera, la impone él. Ahora, el tiempo no es tan vacío: también es amargo.

Al final, aburrída, se va por la izquierda. La cámara queda inmóvil, sin seguirla. Al rato, Javier sale de su cuarto con un paquete en la mano, enarbolado en alto para hacer su presencia bien visible [Fig. 226], y sale de campo por el pasillo de la derecha. Oímos una puerta abrirse y cerrarse. La reunión de la pareja en el mismo espacio mostrado en el plano 3 nos permite saber ya sin dudas que ambos habitan en la misma pensión y que Javier vive en la habitación que rechazó Tina (lo que indica que él llegó después que ella). Por el plano 10, así, sabemos ya de la puerta por la que desaparece Javier, aunque no la veamos, y también podemos suponer que es el cuarto de baño. ¿Por qué lleva allí el paquete?

Pasado un rato, entran a la vez en campo Javier, volviendo por donde salió, y la patrona, por la izquierda, aunque procedente de una dirección que no es la misma por donde salió Tina. Javier ya no lleva el paquete consigo. Lo inesperado de la aparición (todos la dábamos por retirada, aunque es cierto que Tina dijo que esa noche no iba a “ser fácil”), reforzada por lo desconocido de su procedencia, acrecienta el peligro de la pareja en el espacio que sin embargo habitan: podría haber tenido lugar con ellos dos abrazados. Comprobamos que el temor de la

pareja es fundado y que la patrona, con malas intenciones o no, puede aparecer por cualquier lado, en cualquier momento.

Tal aparición ha tenido lugar, además, en relación no con el noviazgo de la pareja protagonista sino con la enigmática desaparición del paquete tras la visita al baño: sin duda, lo ha escondido. Por S1C1, sabemos que la idea es que lo esconde en la cisterna del cuarto de baño, pero esto, de nuevo, en el proceso ha quedado relegado al fueracampo: simplemente lo ha escondido, no sabemos cómo, pero sí que ha sido en el baño. Hasta ahí podemos leer. Pero que el acto de esconder el paquete se vea atravesado por la repentina aparición de la patrona, subraya el riesgo y la inexistencia de una completa libertad en el recinto privado. Si el interior de la casa del amante es un espacio donde se mezclan amor y trabajo, en el de la pensión encontramos el amor, el trabajo, que hace a los protagonistas llegar extenuados, y también la vigilancia. De este modo, los interiores nunca resultan ajenos a la vida del exterior, que se manifiesta en ellos de forma, como veremos, grave.

Brevemente, la patrona se informa sobre si Tina dijo a Javier lo del paquete y este responde corta y afirmativamente. Los dos salen, ella entrando al baño, él a su cuarto. Las puertas no se ven, solo suenan. Recordemos el sentido musical que Bresson les concedía, una música que comporta tanto ritmo como, por así decir, melodía: el primero lo encontramos en su incesante presencia, que nos permite sentir las puertas aun estando fuera de campo y, como de los timbres dijimos en el plano 1, permiten pausar y, con ello, destacar el silencio; el segundo, en que cada puerta alude al lugar adonde da paso, se va marcando con lo que vamos conociendo de cada espacio; cada puerta alude a un fueracampo y tiene con ello, como también decía Bresson, un significado humano.

A esta musicalidad de las puertas podemos añadir la visual aportada por la parcelación de los espacios, sobre todo a raíz del constante uso del reencuadre, que se diría inspirado en Ozu, al aprovechar para ello los marcos de ventanas, puertas y pasillos, esto es, las parcelaciones naturales de los espacios. Como señalan Viota y Zunzunegui en un programa, para producir su sentido *Contactos* conserva el “efecto de real”, pero articulado con otros “de recurrencia, de discontinuidad, de alteración de la relación duración/legibilidad, etc.”, que impiden la fetichización de aquel, labor a la cual también se encaminaría <<la renuncia a determinados procedimientos de remarcado que, como la cámara en campo, funcionan hoy ya como “garantía de modernidad”, y el reforzamiento de otros, por ejemplo los encuadres reencuadrados por las ventanas, que instalan sobre la primitiva escena otra que la desdobra y la trabaja>>³¹¹. *Contactos* busca, pues, no lo que considera una vulgar revelación de la puesta en escena a través del descubrimiento de su tramoya, sino buscando que se haga presente en la misma materialidad de la forma fílmica³¹², por ejemplo a través de ese constante acto de reencuadre a que asistimos en todos los interiores, donde siempre algo enmarca la acción ya de por sí enmarcada por la cámara. Doble acto de encuadre que hace al seccionamiento de la imagen presente y acuciante, imposible de obliterar, y que además crea unas figuras constantemente encajonadas, por los encuadres tanto

³¹¹ - Viota, Zunzunegui, “Sobre *Contactos*”, 7-V-72.

³¹² - Entendemos por tal, siguiendo a Zunzunegui, “la naturaleza del tejido en que se recortan los significantes”. Zunzunegui, op. cit., p. 157.

como por los espacios que habitan. Viota consigue así extraer un sentido político de algo que desde muy joven debió apreciar: el uso de los marcos en el cine de John Ford, que más tarde sin duda reencontró con agrado en el cine de Ozu, poco antes de realizar *Contactos*. Los reencuadres de Ozu y Ford sin embargo suelen abrazar a sus personajes: la puerta que enmarca a Ethan Edwards en el célebre plano final de *The searchers* (John Ford, 1956) remarca su permanencia en el afuera de la comunidad que ha ayudado a restablecer, pero también permite abrazar y reconocer esa soledad, llamar nuestra atención sobre ella, es decir atender y mirar aquello que la comunidad olvida. Igualmente los espacios en Ozu, de una gran autonomía como puede observarse por su conocida falta de respeto por el sistema de continuidad occidental, la línea de 180°, puntúan y pautan la vida de sus ocupantes, introducen un equilibrio que muchas veces está ausente de sus existencias. Los reencuadres de Ozu rescatan una armonía y aseguran un acogimiento, algo que de ningún modo harán los de Viota. Pero no por ello debemos negar el parentesco. Como el propio Viota afirmaría dos décadas más tarde, el cineasta es un vampiro que bebe de las formas ajenas, deglutiéndolas a su propio modo, que no tiene que ser necesariamente fiel:

Al cineasta vampiro no le interesa mayormente el sentido, el desciframiento del film que tiene delante, sino que se apropia de sus formas, de su materialidad inmediata, organizada en formas. Ve lo mismo que el crítico: movimientos de cámara, gestos, cambios de plano, lo que sea; pero le interesa de otra manera. No le interesa tanto lo que todo eso “dice”, cuanto cómo alguno de esos elementos, o un conjunto particular, una conjunción de ellos, resuenan en su propio estilo, se ajustan a su propio gusto personal, o desarrollan ese gusto en una dirección determinada, modificándolo, enriqueciéndolo³¹³.

El uso expresivo y rítmico de los reencuadres naturales que ofrecen puertas, ventanas, pasillos, etc. en el cine de Ozu se reencuentra en *Contactos* de un modo, con una función, casi opuesta. El catalizador de las influencias es Oteiza, qué duda cabe, la relación con el cual, no obstante, será también vampírica, como veremos.

Tiempo muerto. La patrona sale del baño y de cuadro, por donde vino. Cuando se oye una puerta que se cierra, entra taimadamente en plano Tina, manos en los bolsillos y caminar lento y cuidadoso, por la izquierda. Con parsimonia y vigilando su derecha, se dirige a la puerta de Javier. La cámara, una vez más, se desplaza con Tina, y solo con ella, deteniéndose en un centro de gravedad u otro, en función de lo que más le convenga. En este caso, no ha decidido acompañarla al pasillo para, detenida en el salón, mostrarnos las enigmáticas idas y venidas de Javier. Ahora, la cámara sigue a Tina hacia la derecha, recorre una pared y acaba mostrando la habitación de Javier, que sentado en el borde izquierdo de la cama, lee el *Anti-Dühring* de Engels [Figs. 227-230]. El espacio es reencuadrado, tal como señalamos, aquí por el marco inferior de la ventana. La lectura sugiere la identificación de Javier como militante comunista, lo más probable de todos modos ya que fue el PCE el partido más activo de la militancia antifranquista, desde el mismo comienzo de la dictadura, aunque ciertamente puede estar militando en algún otro de los partidos de inspiración marxista de la época. La elección del libro tampoco es casual: *La subversión de la ciencia por el señor Eugen Dühring* fue una

³¹³ - Viota, Paulino, “El vampiro y el criptólogo”, op. cit., p. 174.

obra fundamental para la militancia de la década de los sesenta no solo por ser, como diría Fernando Claudín con motivo de la edición de Manuel Sacristán para la editorial mexicana Grijalbo en 1964, <<el único intento de los fundadores del marxismo de compendiar su teoría, (...) el primer “manual” de la concepción marxista del mundo, de sus fundamentos materialistas y dialécticos>>³¹⁴, sino también por el histórico prólogo de Sacristán para la citada edición, “un texto capital en la formación marxista de una generación”³¹⁵. La edición que Javier lee, eso sí, no es la de Grijalbo sino la más reciente de Ciencia Nueva, editada en 1968, traducida por José Verdes Montenegro y Montero y sin el mítico texto de Sacristán.

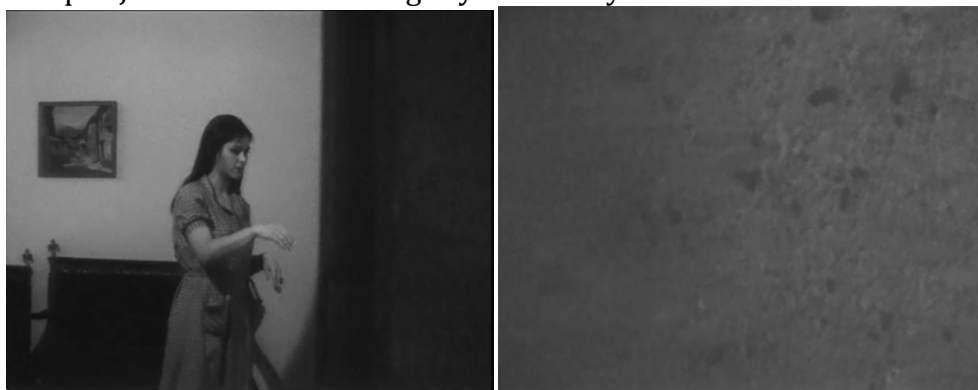


Fig. 227 Fig. 228



Fig. 229 Fig. 230

La llegada de Tina es recibida con el abandono de Javier del libro sobre la mesita para recibirla en la entrada [Fig. 231]. Se toman por la cintura y expresan la necesidad de tener cuidado. Pero Javier aparta a Tina, se sienta en la silla y vuelve a tomar el libro [Fig. 232]. Dice G. Requena al respecto: “quien la haya hecho [la lectura de Engels] sabrá que es difícil encontrar una menos erotizada que la del fijador de la doxa marxista. Pero nada de eso incomoda a su amante, quien no encuentra reparo en tratarle como al niño asustado que realmente es”³¹⁶. En efecto

³¹⁴ - Claudín, Fernando, “«La tarea de Engels en el *Anti-Dühring*» y nuestra tarea hoy”, Cuadernos de Ruedo Ibérico, París, nº 3, octubre-noviembre 1965, p. 49, http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri03049.htm#p*

³¹⁵ - Morán, Gregorio, op. cit., p. 480.

³¹⁶ - González Requena, op. cit., p. 166.

Tina, de nuevo de pie frente a él sentado, le acaricia, una mano en su cabeza y otra en su rodilla, y le pregunta qué le pasa.

J: Estoy nervioso, perdona. Tengo que irme por unos días.

T: ¿Cuándo?

J: Cuanto antes, no lo sé exactamente.

Sabemos que con el paquete iba una nota, donde sospechamos Juan debe haber dado noticias nuevas a Javier, que se reflejan en este nuevo cambio de planes: si hace unos minutos solo se arriesgaba a perder la tarde del lunes, ahora tiene que irse, como dice a Tina, quince días. Ella se aleja, situándose en medio del cuarto, cabizbaja, dándole la espalda, ahora sin jugueteo ninguno y un tono molesto, casi herido: “¡quince días!” [Fig. 233].



Fig. 231



Fig. 232



Fig. 233

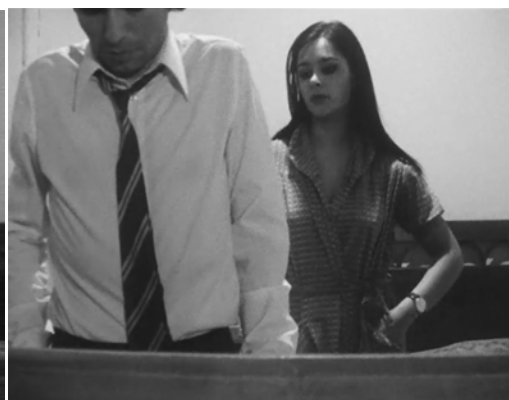


Fig. 234

Javier deja un silencio tras la pesarosa exclamación de la enamorada Tina, durante el que se levanta hasta ponerse en primer término, apoyándose en la ventana [Fig. 234]. El encuadre no se desplaza para meter en cuadro a Javier, cuya cabeza sobresale por el borde superior del encuadre, y sigue fijo en Tina, inmóvil en el centro del espacio y de la imagen. A la pregunta de si no cree que se los darán, ella responde tajante que no, que ni los pida siquiera. Antes, cuando solo eran dos, le dijo positiva que preguntara. Ahora tanto la respuesta como su tono son distintos. El lamento siguiente de Javier es de una poderosa elocuencia: “Este trabajo es horrible, estás pringando desde que te levantas hasta la noche. Deberíamos pedir las ocho horas, como cualquier obrero”. Pero más elocuente aún será la respuesta de Tina: “Es el oficio, si no te gusta te vas”, frase que dice fuera de campo, tras desaparecer de cuadro por la izquierda. Solo la espalda de Javier, solitario en su ánimo reivindicativo, y el cuarto vacío en la imagen [Fig. 235]. Su

lamento, vital pero teñido de conciencia obrera a pesar de que propiamente sea la primera vez que trabaja de camarero, y el conformismo tan “profesional” de Tina. El carácter de ésta, optimista como tendremos oportunidad de comprobar, va acompañado de un patente conformismo ante sus circunstancias vitales, mientras que el más crítico e inconformista de Javier va de la mano de la desesperación e incapacidad de aguantar unas condiciones vitales insoportables, amén de injustas, aspecto ese segundo que parece inadvertido por Tina.

El carácter positivo de la joven se afirma una vez más: volviendo repentinamente al cuadro, sonriente afirma: “mañana tenemos que pasarlo muy bien”. Javier y ella se besan y se abrazan [Fig. 236]. Corte.



Fig. 235



Fig. 236

No es necesario insistir en la importancia de esta secuencia en la película, una de las dos que mantienen la duración de un rollo prevista para cada plano en el proyecto original. Viota recuerda que había pensado los dos planos de un rollo supervivientes como dos pilares que sostenían la película, uno al principio y otro al final³¹⁷. El pilar lo es por dos razones: su larga duración y su importancia narrativa. Por la primera, son los *tours de force* de la película, los que exhiben un virtuosismo nunca anulado por su anti-espectacularidad, además de ser planos que en cierta forma resumen todos los elementos expresivos de la película completa, sobre todo en este caso. Por la segunda, el plano 12 nos presenta la vida en pareja de los protagonistas, nos los da realmente a conocer, y en el 28 cristalizarán como veremos varias de las líneas de la película, sirviendo de punto de partida para la conclusión, casi una coda. Son planos que además, mejor e incluso al contrario que cualquiera de los demás, permiten la llamada “identificación secundaria”, es decir la que tiene lugar con uno o varios de los personajes. Como señala Zunzunegui, ésta “tiene menos que ver con un efecto de la relación psicológica que se crea con los personajes de la ficción que con un *efecto estructural*”³¹⁸, esto es, con un empleo de la puesta en escena. Así, es inevitable sentirse más cercano a Tina que a Javier, en virtud de la selección que siempre la convierte a ella en el objeto de atención de la cámara. Tina pasa largo tiempo sola en plano, y además la cámara solo se mueve siguiéndola a ella. Es inevitable por tanto que se genere en cierto grado la citada identificación, habida cuenta además de que la soledad de Tina en plano, o sus

³¹⁷ - Conversación con Paulino Viota, Santander, 22-II-16.

³¹⁸ - Zunzunegui, op. cit., p. 151.

desplazamientos, tienen razones psicológicas, ya expuestas, que colaboran a crear una proximidad con el personaje.

Es aquí entonces que *Contactos* termina de poner casi todas sus cartas sobre la mesa, de mostrar casi todo su juego y su músculo, manifestar hasta qué extremos está dispuesto a llegar: no se trata solo de ínfimos fragmentos de vida, pequeñas piezas casi experimentales, sino que los fragmentos pueden abarcar un rollo entero de película y unir en un solo continuo rico, complejo, escenas narrativas con arriesgados tiempos muertos, de forma que funcionen como un único todo perfectamente engrasado, y aun así decidido a camuflar toda apariencia de orden y equilibrio. Como esperamos haber sabido mostrar, este plano mezcla perfectamente diálogos convencionales con radicales soluciones de puesta en escena, además de reiterar la total falta de miedo a aburrir al espectador, y alternar con inteligencia tiempos vacíos y llenos, que primero dan fe del cansancio de Tina y después de la errática comunicación entre los dos novios. Los movimientos de los cuerpos dentro del encuadre y su relación con los de cámara, son reducidos pero expresivos siempre respecto al sentir de los personajes y, más aún, de las relaciones objetivas entre ellos, de las que no siempre son conscientes. De hecho, sorprende encontrar ya algunas indicaciones precisas sobre este aspecto en S1C1: se señala, por ejemplo, que la frase de Tina “así es el oficio, si no te gusta te vas”, debe de decirlo en off, lo cual indica hasta qué punto la presencia o no de un personaje en cuadro es relevante para el sentido de lo narrado.

Otra alternancia lograda con éxito muestra la difícil relación entre el plano privado y el público: las habitaciones de los protagonistas y el salón, unidas como todo por un único continuo, que por su misma existencia afirma la imposibilidad de pensarlos separadamente (contra lo que Javier querría). Dado que en el espacio común (salón, pasillos) la patrona puede aparecer en cualquier momento, un noviazgo perfectamente normal es convertido, por la simple naturaleza del espacio (una pensión) en clandestino, lo que lleva a un asedio y malestar permanentes que en nada precisan que la patrona espíe o no de verdad: no se trata de establecer una realidad psicológica, sino objetiva: si se descubre que son novios, serán expulsados de la pensión. Da igual si la patrona vigila, lo que importa es que condena.

El hecho de que también sea clandestina la actividad política de Javier genera un interesante reflejo: si la patrona empuja al amor a lo clandestino, la España franquista hace lo propio con la militancia comunista. La mayoría de las relaciones personales que muestra la película son clandestinas: la prostitución, la militancia política y, más sorprendentemente, la relación amorosa. La clandestinidad es así mostrada como la característica esencial del Madrid de 1970. Y quien dice clandestinidad, dice fueracampo: lo que se esconde fuera del campo de la visión de la mayoría, lo que se esconde a la vista, por miedo a ser descubierto. En este panorama, resulta interesante comparar la doble clandestinidad que caracteriza tanto a Javier como a Tina.

Javier es clandestino en tanto enamorado, en su pensión y hemos de suponer que en el trabajo, y en tanto militante: son dos clandestinidades por así decir activistas, luchadoras: el amor quiere manifestarse, besarse al aire libre y en todos los espacios públicos posibles, (como mínimo el salón, pero es un mínimo complicado), y la militancia quiere triunfar, cambiar completamente las relaciones que rigen la vida en el espacio que todos habitamos.

La clandestinidad amorosa de Tina es compartida con Javier, pero la otra es de más difícil gestión: se trata de la prostitución, actividad que en cierto modo dobla

la otra, la repite pero como versión deficiente, pobre, a todas luces insatisfactoria y culposa para la joven (la militancia también será insatisfactoria para Javier, pero le dirá a Juan que no se arrepiente de nada). Es una clandestinidad que no quiere salir a la luz, antes bien teme el hacerlo como nada en el mundo. La prostitución emergerá como trauma, o al menos como complejo, en el comportamiento de Tina, como hemos advertido en la presente secuencia.

Aunque pueda parecer que esto separa a la pareja, en realidad les une: el amor es su clandestinidad compartida, pero ambos son clandestinos en otro aspecto que no descubren nunca al otro. Están juntos, sin saberlo, en la soledad de sus respectivas clandestinidades. El fueracampo es tan inherente a su mundo que su ejercicio les une sin querer, y sin saber. Vidas clandestinas, más que rebeldes, y para colmo de una clandestinidad que se paga cara.

Plano 13

Plano aparecido por vez primera de manos de Paulino Viota en ST2C5, repite en parte el planteamiento del 11, con idénticos cambios. Una de sus principales consecuencias es la de identificar el exterior con la labor militante, ya que al menos Juan y Javier sabemos que lo son. Aquí el silencio, la fragmentación, adquieren un cierto sentido en relación a la clandestinidad, toman una cualidad enigmática, la sospecha de que algo se estuviera gestando allí, sentido en el que precede y prepara para el famoso plano 20.

También, así como el plano precedente une por vez primera los tres centros de gravedad de uno de los ejes de la pensión, este une los del exterior, mostrados como vimos en los planos 2, 7 y 11. La película se empequeñece cada vez más, se hace más y más angosta.

De nuevo, asimismo, encontramos un movimiento de cámara *motu proprio*. Pudiendo haber esperado a los dos personajes para desplazarse con ellos hacia Javier, la cámara prefiere ponerse en movimiento sin seguir a nadie, uniendo dos puntos de gravedad donde tres personas que se conocen están separadas. Que el movimiento no se dé siguiendo a la pareja invita a pensar que la intención es manifestarnos esa separación. En efecto, si van a unirse ¿por qué los dos se detienen a hablar antes de ello? Incluso aunque la razón fuese una confusión (quedar en la esquina equivocada, por ejemplo), la sospecha existe. Y la soledad de Javier se afianza, incluso en el mundo militante. Él espera en calle aparte. El sentimiento se reafirmará en el plano siguiente.

Plano 14

Aportación de Santos Zunzunegui en CC3, mantenido de forma idéntica en ST2C5³¹⁹, la ejecución del plano en la película introduce tres diferencias: en primer lugar, como ya se comentó en su momento su ubicación era distinta, con las consecuencias ya analizadas; en segundo, diferencia usual a estas alturas, la cámara no se mueve (en el guión, se desplaza hacia atrás hasta tomar a Javier de cuerpo entero), esperando impávida la aproximación de Javier, atravesando esa suerte de rampa amplificadora que supone el pasillo [Figs. 237-238]. En tercero,

³¹⁹ - Vega, Zunzunegui, Viota, p. 342.

Javier no llora, o al menos no lo parece. En todas las versiones de la secuencia la clave es que, al llegar Javier al primer plano, se advierte que tiene lágrimas en los ojos. Sin embargo, en la película ni se llega al primer plano ni pueden advertirse las lágrimas. También se supone que Javier debe entrar apresuradamente en la casa, mientras que aquí lo hace con la parsimonia habitual de toda la película. Persiste el gesto de apoyarse en la puerta y aparece el de mirar a cámara, algo no señalado en el guión. El primero crea extrañeza, o acaso muestra el cansancio extremo de Javier, el segundo lleva aquella al espectador por la mirada a cámara, primera de la película.



Fig. 237 Fig. 238

Javier es aquí convertido por primera vez en el centro de una secuencia, que sigue a otra que le mostraba separado de sus compañeros militantes. Como se ha señalado, los planos 8 a 12 están centrados en la pareja, dándonos a conocer su relación. Aunque en el plano 15 volveremos a ella, el 13 inicia un pequeño bloque que centra su atención en Javier. Los planos 13 y 14 ahondarían en la soledad del personaje, que podría buscar, con la mirada a cámara, una compañía imposible. Las miradas a cámara muchas veces son tanto más dolorosas cuanto que los personajes que las emiten buscan una respuesta que es esencialmente imposible: hay una cámara, una pantalla y, en suma, una ficción y representación mediante. Las miradas a cámara son manifestaciones radicales de soledad. Pero, a la vez, en ocasiones, de la posibilidad de una solidaridad que va más allá del contacto personal entrando incluso en el plano ideológico: Javier es un activista y un trabajador, y en ello podemos ver las razones de esa mirada y de esa turbación que le suponemos, aunque no haya lágrimas o no podamos verlas porque desaparecieron entre el grano de la emulsión. En esa mirada, acaso podamos reconocer el sufrimiento ocasionado por las injustas condiciones laborales, o por las duras condiciones de la militancia contra la dictadura (¿podría venir de una manifestación, o de una actividad clandestina intervenida?). Una mirada a cámara, aunque expulse al espectador por la ruptura de la cuarta pared, también puede generar una identificación mayor que la convencional, al establecer un contacto que trasciende lo personal a favor de lo político, lo ideológico, lo ético... En la mirada de Javier está la pregunta por todo aquello por lo que sufre, por todo aquello que está fuera del plano pero determina su gesto y su acción más que cualquier otra cosa que esté dentro.

Plano 15

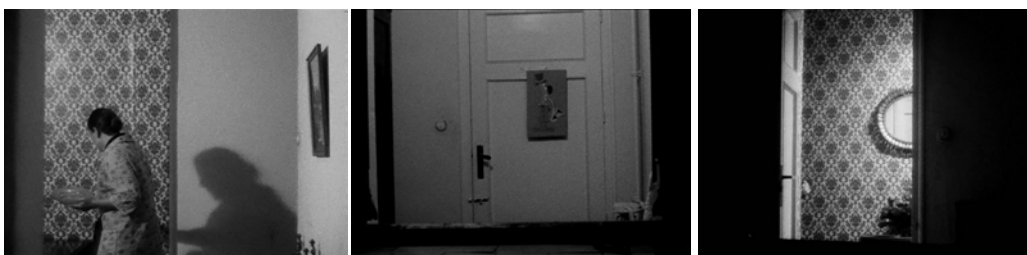


Fig. 239

Fig. 240

Fig. 241

Escena 6 del esquema argumental original, su evolución a lo largo del proceso de escritura terminó eliminando el diálogo entre Javier y Juan del final y reduciendo el de la pareja protagonista, pero siempre mantuvo la importancia clave del fueracampo en su desarrollo. Como tantas cosas, su uso aquí se ve agravado por la desaparición de los movimientos de cámara que puntuaban las confesiones de la pareja, a favor del plano fijo de una habitación vista como la de Javier o el cliente desde la ventana, y que en su aspecto mantiene desde luego la intención original, ya citada en el capítulo anterior, de “conseguir un ambiente muy sórdido, muy irrespirable por medio de elementos de decorado” (S2C1). Desde el principio, la historia de los protagonistas se debía conocer sin que aparecieran en campo, solo a través del sonido de sus voces y con una imagen que mostrara una desolada cotidianidad ocupando toda la realidad de la pantalla: una puerta, una pared, ropa arrojada sobre una silla. La posibilidad de filmar las habitaciones desde los patios permite reducir la habitación a un marco dentro de otro y cristalizar la sensación buscada en una sola imagen fija de un interior gris y grotesco (con ese payaso infantil como único rasgo decorativo) en contacto con otros interiores, los de los protagonistas, tan tristes y patéticos. La ausencia de movimientos de cámara evita distracciones, concentra la atención y dispara la claustrofobia, la imposibilidad de escapatoria de esa realidad inaguantable, sordidez que se verá apoyada por el posterior recorrido entre el cuarto y el salón, atravesando una oscura cocina con tuberías, contadores, cacharros, vasos y platos tan alejados de la habitual limpieza y esplendor de las cocinas del cine desarrollista.

La habitación, por otro lado, nos es completamente desconocida. Aquí, *Contactos* termina por descubrir todos los espacios de la película con un segundo recorrido de cámara en la pensión (P2), que une la sala tal como pudo verse en los planos 5 y 10 [Fig. 239], con dos nuevos espacios y centros de gravedad hasta el momento desconocidos: la habitación de Tina [Fig. 240] y aquella de la que surgía la patrona en el inicio del plano 12 [Fig. 241], vistos de nuevo a través de las ventanas, como la habitación de Javier o el salón y dormitorio de la casa del cliente. El primero de los dos desplazamientos de que consta el plano nos descubre un espacio conocido, ya identificado como la pensión, y el segundo nos lleva a uno desconocido, que permite ver a través de la diagonal formada entre ventana y puerta, un fragmento del pasillo. Es este el peculiar pero innegable virtuosismo de *Contactos*: su capacidad para utilizar con sentido un pequeñísimo número de elementos. Un plano general de una habitación vacía a la vista y habitada al oído basta, sinécdoque ejemplar, para afirmar y representar la sordidez, angustia y mediocridad de un mundo que machaca a sus habitantes. Esa habitación que una presencia invisible para la cámara es capaz de convertir en prisión, una vez que el

horario de trabajo la imposibilita para ejercer como espacio de placer, o al menos de intimidad cómplice. Un movimiento y dos cruces breves de dos personas, Javier y la patrona en el salón, para expresar el riesgo permanente de ser descubiertos, amén del nerviosismo y rabia de Javier, manifestados del todo con la irrupción de un nuevo espacio donde por primera vez escuchamos un “te odio” (aunque sea “a veces”, porque esta es la vez), espacio cuya oscuridad expresa a la perfección dónde acaba el “no lo creas” de Javier, que queda solo en cuadro, incapaz de asumir su malestar.

Cuando termine el plano, *Contactos* habrá llegado a su ecuador: su primera mitad resulta en cierto modo laberíntica, tanto por lo enigmático de las relaciones entre los personajes y los compartimentos estancos que muchos parecen ocupar, como por lo marmóreo y limitado de los encuadres, que consigue que un mismo espacio (el salón, la calle) parezca otro dependiendo del ángulo desde el que se lo filme y de las personas que lo ocupen. Pero establecidos ya todos, el resto de *Contactos* transcurrirá ya decididamente por la senda de la repetición: a partir de aquí no habrá espacios ni encuadres nuevos, encontrándonos cada vez, con cada nuevo plano y cada nuevo movimiento, con un constante retorno de lo mismo.

Al comparar los diálogos con los de ST2C5, se observa que se eliminaron varias líneas que permitían entender la situación que comienza tras el final de las confesiones, y por tanto evitaban la confusión que reina en la escena, donde las confidencias dejan paso al enfado casi sin solución de continuidad. Por ejemplo, después de decir “es mejor que lo dejemos” se han eliminado las siguientes palabras de Tina: “Se nos está empezando a hacer tarde. Son ya las siete. Más vale que nos apresuremos”, a lo cual Javier, quejoso, respondía: “haz el favor de no meterme prisa”. Con esto, se entendía perfectamente la réplica de Tina, esta sí presente en la película: “Ya sé que es muy desagradable. Nunca podemos estar tranquilos”. La eliminación lo ha sido de aquello que permite entender el salto de la confesión íntima al enfado: Tina la ha interrumpido alarmada por la hora, y Javier se ha molestado tanto por la interrupción como por la prisa (sus problemas con las imposiciones laborales debemos tenerlos ya claros por los planos 5 y 12). Es lo que al final acaba entendiéndose, pero tenemos aquí un corte inesperado que en el guión es un cambio perfectamente convencional y comprensible.



Fig. 242



Fig. 243

Tampoco resulta fácil entender el enfado de Javier al final del plano. ¿Qué es lo que le ha molestado?, ¿por qué, de repente, odia a Tina? Por dos veces queda Javier solo en cuadro, y es a él a quien sigue la cámara. Si Tina era el centro del plano 12,

en este caso lo es él. Presentado como militante y ella como camarera en el bloque 1, y establecida la relación entre ambos en el 2, la película nos da una caracterización más precisa del hombre, como individuo comprometido (sí que hace algo por cambiar su situación, pese a lo que piensa su novia), pero también de cierta amargura, imprecisable pesadumbre que le resulta difícil gobernar, negándose al final a ir al trabajo, tal como ya había hecho en el plano 5. Más aún, incluso se diría que tiene cierta pulsión autodestructiva: cuando ambos están encerrados en la habitación porque la patrona está fuera, durante varios segundos queda solo en cuadro, la silueta oscura de su cabeza recortada sobre el blanco de la puerta [Fig. 242]. De repente, rompe su inmovilidad de forma temeraria, abriendo la puerta y sacando casi todo su cuerpo fuera [Fig. 243]. Es un gesto casi suicida, pues si la patrona sigue allí (y es él quien acaba de decir que si Tina no la echa, ella no se va a ir), le verá y habrá problemas. Algo se carga entonces dentro de Javier, una tensión que no es tan interesante reconstruir (en cualquier caso: las tristes historias que se cuentan, la intimidad rota por la obligación del trabajo, el celo profesional de Tina del que él carece, el remate de la vigilancia de la patrona...) como observar vinculada a un espacio que en el presente plano se convierte en cárcel, y que a estas alturas de la película ya se muestra infernal sin excepciones, sin exterior, sin redención alguna. Los cuerpos, las voces, las palabras, los gestos, se asimilan a un espacio pesado, se funden con el espeso blanco y negro, la densa marea granulosa del 16mm inflado a 35, el exterior de los espacios, el interior de los personajes, lo claustrofóbico del planteamiento formal...

A todo esto hay que sumar la musicalidad monocorde e inexpressiva de la declamación de los actores, ya referida respecto al plano 5, y que aquí se añade a la sustracción de frases a la hora de hacer incomprensible lo que sucede. ¿Acaso es posible, por su entonación o gestualidad, saber a qué se refiere Tina cuando dice “ya sé que es muy desagradable”? La neutralización, el aplanamiento expresivo a que es sometida la interpretación es fundamental para establecer un grado de exterioridad adicional al que aporta la cámara: los objetos poseen más realidad que los actores, y las voces y cuerpos de estos más realidad asimismo que sus movimientos o forma de hablar. Pero de nuevo insistimos en que, si bien es posible que Bresson sea una influencia para esto (u Ozu, o Brecht, o tantos autores que tratan la actuación de sus actores como una materia más a articular) no es en su espejo que se miran los actores de *Contactos*. Estos actores interpretan, entonan, modulan, pero su registro ha sido, por así decir, reducido a un tono constante de pesadumbre y lentitud, algo que también se observa en sus cuerpos, casi siempre movidos con desgana, con parsimonia perfectamente sincronizada con el peso pétreo y lúgubre del espacio. Las voces de Bresson buscaban una neutralidad que había de teñirse al contacto con los demás elementos de la puesta en escena (uno de los cuales es el propio contenido de los diálogos, claro está), pero las de *Contactos* se mostrarían más próximas a la estrategia de un Dreyer, por ejemplo, en la búsqueda de una musicalidad, una tonalidad concreta situada en una “clave” determinada y constante, y que en esta constancia penetra en la irrealidad representativa, aliándose a todos los demás elementos de la puesta en escena, la mayor parte de ellos situados en idéntica clave [*Gertrud* (1964) sería el ejemplo mayor de este proceder en el cine de Dreyer]. Pero de nuevo al contrario que en el autor sueco, aquí esta articulación de los actores se manifiesta como una obligación, como un trabajo de dominio perceptible sobre las interpretaciones, quizás también gracias a las escasas veces en que podemos advertirlas escapando

a ese control riguroso. El trabajo compositivo de Bresson, de Dreyer, de Ozu, su formalización tendente a crear un cine pleno, intenso y puro, se manifiesta en *Contactos* como un trabajo represivo, que busca crear una película quebrada, sufrida, que aparenta padecer el trabajo de la puesta en escena más que ser fruto de ella. Es algo que incluso puede observarse en la casi constante desincronización entre sonido e imagen, que insta una nueva distancia, ahora entre imagen y sonido, realmente letal para el realismo de los personajes, cuyos rostros alguna vez sonrían, siendo que nunca lo harán sus voces³²⁰.

Contactos podría ser más una película masoquista que sádica: el empeño anti-realista, contra la narración clásica, contra la identificación, la representación, ¿no son ejercidos con cierta culpa, como si esa nueva forma de transparencia que no deja de ser el ejercicio patente de la articulación fílmica comportara un cierto dolor, fuera padecido por las imágenes que, al fin y al cabo, no están producidas sino por la impresión de la luz de los objetos en el celuloide? ¿Pudiera el dolor, la tristeza de *Contactos* provenir del sufrimiento no ya del franquismo, sino de la imposibilidad de hacer no ya *Río Grande* o *Rebelde sin causa*, sino incluso *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)? ¿No hay algo de penitencia en el dolor de *Contactos*, pues a producir tal está determinada cada una de las estrategias que buscan romper con las características de ese cine clásico con que sus creadores se formaron, y que siguen amando? *Contactos* puede verse como la obra de un cineasta que se ha formado con el cine clásico predominantemente americano, que ha estudiado con detalle películas de Ford, Preminger o Fleischer, y cree en la representación como en lo olvidado siempre por el espectador y hasta el crítico, tratando en consecuencia de reivindicarlo ya no solo con una intencionalidad política sino también cinéfila, didáctica: hacer una película donde la forma sea protagonista. No se trata de anular o superar la representación sino en su ejercicio más consciente, porque la forma no es la mera articulación de un contenido, sino un contenido de puro derecho: cómo se da forma, cómo se articula un mundo, una visión de un mundo, un discurso, una ideología.

Siendo esto cierto, debe observarse que la ruptura de la temporalidad lineal, de los distintos tipos de *raccord*, de la identificación, de la psicología... que todo ello son los materiales de los que está hecho el dolor de *Contactos*. Viota no parece buscar con sus herramientas la producción de un nuevo cine, dar un paso evolutivo, sino crear un dolor en la obra misma. Aunque acabe dando nutridas razones sociales, políticas, etc., para la angustia, nada las apoya tanto como este dolor formal que más que explicarlas las manifiesta, las ejerce sobre los espectadores. Hay un "real" en *Contactos*, el real de la materia, los sonidos, los espacios, las paredes, puertas y ventanas, y todo ello experimenta el sufrimiento producido por la estricta, durísima, ascética articulación formal.

No hay más allá del infierno. El trabajo sobre la interpretación y el sonido puede fomentar un cierto distanciamiento, enorme si se suma a ella la evidencia de todo el edificio formalizador y representativo de la película, pero la distancia no evitará la direccionalidad dada a los sentimientos que podía criticar un Brecht sino que, muy al contrario, establecerá un único sentimiento reinante durante toda la

³²⁰ - A este respecto debe advertirse que el sonido de la copia de *Contactos* incluida en *Paulino Viota. Obras 1966-1982* fue resincronizado por el autor para su edición, a pesar de lo cual los problemas de sincronía siguen siendo manifiestos.

proyección, del que el espectador no tendrá más remedio que participar, pues todos los elementos se dirigen a ello.

Raúl Ruiz negaba la separación entre fascinación y distanciamiento, al entender que este “es indispensable no sólo para captar racionalmente una película (...) sino también para vivir los hechos de la película en toda su complejidad. No olvidemos que vivir una obra de arte no consiste sólo en estar fascinado por ella, en enamorarse de ella, sino también en *comprender el proceso del enamorarse*. Para eso necesitamos la libertad de alejarnos del ser amado, cosa de volver mejor a él, libremente. El encuentro amoroso con una obra de arte es una práctica erótica que se resume en esta fórmula: amar te hace inteligente –lo que contradice aquella según la cual el amor aturde como un bastonazo en la cabeza”³²¹. El propio Ruiz es consciente de lo poco que esto tiene que ver con el dramaturgo alemán:

En Brecht, el *pathos* formal de la obra requiere un alejamiento para facilitar el pasaje al acto (político). En el proceso que estamos describiendo, el pasaje al acto (político) sobreviene en el interior del campo abierto por la obra de arte misma. Es la obra, no el espectador, la que pasa a la acción, la que se extiende, invade el mundo que rodea al enamorado y, por así decirlo, lo colorea, lo tiñe³²².

La idea de Ruiz es luminosa para entender lo que sucede en *Contactos*, para comprender por qué, utilizando todas las herramientas distanciadoras y descentradoras posibles, genera lo contrario a un distanciamiento emocional, antes bien una adhesión (doliente), una participación donde la angustia de las imágenes se contagia al espectador y domina con rotundidad el espectáculo. Ruiz nos diría que esto se da no a pesar, sino gracias al distanciamiento. En *Contactos*, la consciencia de la formalización agrava la angustia, porque su presencia no es sino la de una violencia constante, incluso arbitraria. Ciertamente, es difícil hablar de “fascinación” como lo hace Ruiz, pero esta debiera entenderse en el sentido de inmersión en el mundo propuesto por la obra, y si tal es un universo angustioso y terrible, pocos juicios más acertados cabe hacer sobre *Contactos* que el que resultaría de parafrasear al chileno afirmando que es la película “la que pasa a la acción”, la que “invade el mundo que rodea” al espectador, “lo colorea, lo tiñe”, pero de gris. Dicho de otro modo, el espectador, más que vivir, es vivido por la obra, o la padece.

Sin duda, esto último pone en problemas la supuesta influencia oteiziana de *Contactos*, tantas veces declarada por sus autores, pero que se diría más una asimilación sumamente personal (“vampírica”), y en el fondo contraria a los postulados de base del escultor y teórico vasco. En este, el arte debía seguir un proceso de vaciamiento expresivo, una “estética negativa”³²³ que sí coincide con el de *Contactos*, con su reducción de movimientos de cámara y espacios, de gestualidad física y entonación verbal, con su ausencia de color, con todo el trabajo en suma que en la película hay de reducción de elementos. Ahora bien, el apagamiento expresivo en Oteiza tenía un destino: hacer desaparecer el arte para

³²¹ - Ruiz, Raúl, *Poéticas del cine*, op. cit., p. 187.

³²² - *ibídem*, pp. 187-188.

³²³ - Corresponde tal a la segunda fase en la ya citada ley de los cambios, “estética negativa, en cuyo término final de eliminaciones está la fantástica eliminación del propio lenguaje”. Oteiza, op. cit., 83.

generar un hombre. El fin del arte creaba un pueblo, gestado en ese espacio vacío abierto para acogerle, para crear en él el final del miedo a la muerte, ese sentimiento trágico de la vida que, para Oteiza como para Unamuno, atenaza al hombre impidiéndole una vida plena. La teoría artística de Oteiza no busca en el fondo sino una solución para el problema unamuniano. En el apagamiento expresivo, lo que hay es un hombre que empieza a habitar poco a poco ese vacío, porque es un vacío acogedor, protector, que hace al hombre vivirse a sí mismo y no sentir ya la necesidad de la expresión, en realidad una necesidad del miedo más que de la vida. El vacío de las cajas metafísicas de Oteiza está hecho para el hombre, para acogerle, para protegerle, es un vacío que abre en su alma un espacio de protección, le convierte en hogar de sí mismo, le da propiamente un alma. Como los pasillos de Ozu o los marcos de Ford, reconoce la angustia, pero para darla cobijo.

El vacío de los planos de *Contactos* no está hecho para ser habitado. No es acogedor, al contrario, con gusto hasta sus habitantes huirían despavoridos de él, algo que uno no diría del metal de las construcciones de Oteiza, tan vivo y pleno. El vacío de los planos de *Contactos* no busca liberar a nadie de ningún miedo ni generar espacio alguno de libertad: al contrario, cercena sistemáticamente la libertad del espectador y en lo abierto de sus encuadres solo podemos encontrar espacios tan grises e inhóspitos como la vida de sus protagonistas. *Contactos* es una máquina de angustia, hecha desde ella, con ella, para ella. En puridad, como dijimos, su vacío no está hecho para ser habitado sino para habitar, para inundar el corazón de los que viven en él, y llegar a quienes lo contemplan. El vacío de *Contactos* no acoge porque es un vacío lleno: lleno de vacío. El vacío de Oteiza es un vacío donde se gesta un alma, el de *Contactos* es el vacío donde este alma se aplasta. La potencia del fueracampo de *Contactos* entiende que si parece que hay vacío no es sino porque lo que hay funciona en dirección a la nada, buscando la destrucción de lo que en su interior existe. No hay pues un vacío sino una forma que dirige y aboca hacia él. *Contactos* es la expresión de esa destrucción de todo lo vivo, la muerte de verdad trabajando, no el fin del miedo a la muerte sino el ejercicio libre y pleno de su acción, el registro de su obra.

Como recordamos en el capítulo anterior, décadas más tarde Viota reflexionaría sobre la influencia straubiana afirmando que si el vaciamiento expresivo del film de Straub y Huillet era llenado por la música de Bach, el de *Contactos* lo era por el inhóspito e inclemente franquismo de 1970. Esto por sí solo debe servir para expulsar a Oteiza del film de Viota, al menos en la base filosófica, antropológica y religiosa de sus planteamientos teóricos. En pocos momentos se observa esto como en la primera parte de la presente secuencia: esa habitación inexpresiva, con su payaso ridículo, sostenida durante minutos mientras escuchamos un conflicto obrero por un lado y una deprimente y patética narración de un trozo de la vida de Tina, es elocuente mostrando qué llena esa imagen vacía, o de qué está coloreado ese vacío y de qué nos “colorea” a nosotros, por retomar la expresión de Ruiz. Este plano, que en principio debiera sacarnos de la película, por su evidente ánimo de negarnos la visión de los amantes, de las personas que hablan, y ofrecernos en su lugar una imagen que ni es agradable ni pertinente, es precisamente el que nos mete, pues en el disgusto o la incomodidad generados es donde nos sintonizamos de veras con lo que sucede en ella. Es el distanciamiento obligado a que nos lleva la forma el que genera el sentir que se corresponde con la película. Esta, pues, es la que nos habita, no al revés. Volviendo al símil ruiciano por el que “vivir una obra

de arte no consiste sólo en estar fascinado por ella, en enamorarse de ella, sino también en *comprender el proceso del enamorarse*”, debiéramos sustituir el amor por el horror, y entender que *Contactos*, por su distanciamiento, nos sumerge en el horror, pero también nos ofrece la oportunidad de comprender cómo nos invade. Depende de cada cual si la fascinación domina sobre el distanciamiento, pero nos parece indudable que ambos se dan con total plenitud y compenetración, el uno porque se da el otro.

Plano 16



Fig. 244

Retorno al restaurante, este es uno de los dos planos donde la reducción del espacio laboral a un único encuadre resulta más extraña. Situada por todas las versiones del guión en el vestuario, como es lógico, *Contactos* presenta a las dos camareras cambiándose con la misma puerta de siempre en el fondo del encuadre [Fig. 244].

Como sucederá sobremanera en el plano 22, la puerta al fondo acaba semejando un personaje que con su ascendente influyera sobre los demás (cosa que, evidentemente, hace), haciéndose presente no solo en el ejercicio laboral como es lógico, sino en escenas de diálogos e incluso confesiones personales. De hecho, hasta podría entenderse que la constante presencia de las puertas en la película acaba funcionando como una extensión del eterno vaivén de esta, un elemento más mostrando la constante presión de lo laboral sobre lo vital, aún terminada la jornada laboral.

Por otro lado, se inicia aquí un nuevo bloque centrado en Tina, cuya mayor extensión que el dedicado a Javier (prácticamente llegaría al plano 28) da nueva fe de su protagonismo. Su arranque, tras la pérdida de ánimo manifestada en el plano anterior, consiste en mostrar a una Tina vital, constructiva y animada, que se cambia de ropa más rápido que su compañera mientras aquella le manifiesta su hartazgo del penoso trabajo de camarera. Para Tina no hay de qué sorprenderse, da por hecho el cansancio, y anima a la otra a buscar otra cosa: “siempre hay formas de seguir adelante”. El contraste es enorme con la secuencia anterior y con el carácter de Javier que ha dominado los anteriores minutos, pero manifiesta lo que ha caracterizado al personaje de Tina en todas las películas anteriores de

Viota: el carácter decidido, que se impone a las dificultades y las afronta por mucho que cueste³²⁴.

Ahora bien, el plano no solo contrasta con el anterior, sino con el siguiente...

Plano 17



Fig. 245

Fig. 246

El plano 17, o acaso el 23 o ambos, proceden con toda probabilidad del esquema inicial de la película, como observamos en el capítulo anterior. Este plano aparece por primera vez en EC2 como secuencia 13, donde básicamente Tina, en bata, ojea un libro de pintura sin hacer mucho caso a José Luis, aunque al final, dice el tratamiento, “van a dormir”. La bata, como veremos, se trasladará a otra secuencia y otra mujer, pero se mantiene aquí lo demás: el plano nos descubre la relación entre Tina y el hombre desconocido al que, recordemos, solo hemos visto de forma muy breve en los planos 4 y 7. La puesta en escena ya no nos dará más sorpresas, y los elementos de novedad recaerán en lo argumental. *Contactos* busca la apariencia de película arrancada al azar, de fragmentos capturados casualmente de la realidad, pero su guión está férreamente calculado: tiene unas presentaciones de personajes y espacios, escancia lentamente la información y elementos novedosos, y coloca un acontecimiento clave muy cerca del final. Sin duda no lo realiza plenamente, no lo llena, pero existe un esquema planteamiento/nudo/desenlace desarrollado de forma muy elemental, un esqueleto manifiesto y efectivo.

Por lo demás, este elemento nuevo permite como siempre decir muy poco sobre él. La información aportada por el plano es escueta, entre otras cosas porque salvo el saludo inicial no tiene diálogo. Lo que tiene que decir el plano, lo muestra: que ambos son amantes y que Tina no se encuentra cómoda con la situación; que el

³²⁴ - De nuevo, es el carácter lo que define a esta suerte de arquetipo que es Tina, ya que en ningún modo puede pensarse que es la misma que protagonizaba *Fin de un invierno*. Si ya mostramos en su momento que la Tina de este cortometraje no podía ser la misma que la de *Tiempo de busca*, que tampoco es la de *Contactos* lo deja claro su parlamento del plano anterior, donde Santander es referida como ciudad de paso y no de origen. No obstante los elementos en común, debe notarse que la rebeldía, todo lo taimada que se quiera, de las películas anteriores, se convierte aquí en simple ánimo positivo, siendo que en el resto de aspectos el personaje se muestra mucho más conformista que en sus encarnaciones anteriores. Así, Javier sí que hace algo por cambiar su situación, mientras que Tina entiende que esta es la que es y que “si no te gusta, te vas”.

hombre debe ser un intelectual, universitario o trabajador de clase media, de nivel económico superior al de Tina. La prostitución no se afirma todavía, pero parece la opción más probable dado el manifiesto desinterés de ella, excesivamente connotado sobre todo con el manido recurso de hacer que mire su reloj durante el baile.



Fig. 247



Fig. 248



Fig. 249



Fig. 250

La displicencia de la joven, como el nerviosismo de Javier en otros planos, viene expresada por sus movimientos. Aquí Tina corta el baile con el hombre para sentarse a mirar un libro de pintura. El tiempo empleado en verla tomar el libro, salir de campo no se sabe para qué y dejar el encuadre vacío, mirar en el bolso tampoco se sabe qué, ojear el libro, transcurre sin el cliente en plano, que reaparece al final, de forma algo cómica, tras ella, la cabeza cortada por el encuadre, mirando en su dirección con las manos en los bolsillos, como contrariado o extrañado por la falta de interés que pone la chica [Fig. 245]. Hombre consciente sin embargo de sus poderes, se sienta junto a ella, la aparta el pelo y procede a besarle el cuello [Fig. 246]. Es un gesto fundamental que habremos de retener por su reaparición futura, y cuyo sentido para Tina se muestra cuando ella deja el libro y se vuelve para besarle, pero él toma su rostro con la mano y lo coloca, como quien toma un cenicerito, en su posición original, para seguir enfrascado en su cuello [Figs. 247-249]. El modo maquinal en que él realiza este movimiento, la manera fría en que devuelve la cabeza de ella al frente, indican a todo espectador que hay algo raro en esa relación, y apoyan la hipótesis de la prostitución. La actriz, eso sí, introduce un conmovedor gesto, un pequeño detalle

que da fe del cuidado tomado en la descripción de los personajes a través de sus gestos: el cliente retorna al cuello, Tina se pone muy seria y, dejando al otro hacer, toma su mano, que ha quedado al aire, apoyada en su rodilla [Fig. 250].

Es un gesto emocionante de búsqueda de calor, de alguna ilusión de contacto humano, mientras su mirada se pierde en algún lugar del suelo y alguien la besa el cuello sin mucha preocupación respecto a si a ella le gusta. Tina volverá a hacer el intento y esta vez sí se besarán, pero el gesto de él será de extrañado cuando ella le tome de la mano para llevarle al dormitorio. Todo parece indicar que, comenzada ya la acción sexual, Tina trata de apresurarse.

Uno de los rasgos más débiles del plano se encuentra en la movilidad de la cámara, no solo mayor que en las ocasiones anteriores. El espacio del salón parece ser dividido en dos mitades, que pueden observarse bien al principio del plano, cuando el cliente está solo, disponiendo todo para la llegada de Tina. Una mitad incluye la puerta al pasillo, los discos, un sofá y media mesa [Fig. 251]; la otra, la mesa completa y el otro sofá, más una parte del de la izquierda [Fig. 252].



Fig. 251 Fig. 252

En cada posición, los actores entran y salen sin que la cámara corrija para incluirles en cuadro, incluso cuando están bailando. Ésta solo se mueve para encuadrar la otra zona, mediante panorámica. Pero los encuadres son variables. En la imagen de los dos sentados, si miramos el fondo advertimos que el sofá de la izquierda ha desaparecido, a favor de la pared derecha y la mesa con libros. La cámara ha descendido para tomar ese encuadre: este será el único espacio donde se permitan las panorámicas verticales.

Cada zona es a su vez utilizada dos veces: la de la izquierda, para ver al cliente prepararse, y luego para mostrar la llegada de Tina; la de la derecha, para verle esperando, y mostrar luego toda la escena con la joven hasta que van al dormitorio. Solo ésta recurrirá a la panorámica vertical, por la necesidad de mostrar el sofá grande. Acaso la transgresión de la norma para este espacio tenga que ver con la imposibilidad de tomar un plano general, ya que en esta casa se rodaba desde un balcón, pero ya veremos al hablar del plano 23 que las transgresiones van mucho más lejos que esto.

El final del plano usará por su parte solo una de las dos posiciones posibles del dormitorio, la de la cama, la misma que veíamos a Tina hacer en el plano 6. De nuevo el efecto precede a la causa: no lo sabíamos, pero Tina hacía la cama en la que previamente había hecho el amor con el cliente. La sinécdoque vuelve a ejercer sus poderes: el espacio es definido por un fragmento, el que en este caso dice el uso de ese espacio, sexual, pero además solo la muestra a ella desvistiéndose, sin

que él aparezca. Acaso la mira, acaso se desviste en el otro lado... no importa. El uso del fueracampo en *Contactos* a veces resta elementos de forma violenta, pero otras veces su uso busca una simple concentración en lo imprescindible: el cliente es un personaje sin importancia, que solo sirve en tanto es con él que se prostituye Tina. Ella es la que importa, por tanto no hay ningún problema con dejarle a él de lado. Lo que importa es “el hecho, no el hombre”³²⁵. Como Bresson, Viota tiene en cuenta el “otorgar a cada personaje el lugar que le corresponde”³²⁶, aunque ha de advertirse que para Viota ese lugar ha de ser, también, el social. Poco sabemos del cliente, pero el tener una casa para él solo y la abundancia de libros y discos nos dice su nivel económico superior al de Tina (y Javier). El libro que toma ella, de la carísima editorial Skira, muy lejos de sus posibilidades económicas (y no es el único que hay en la casa, a su lado se ve uno dedicado a Gauguin), así lo confirma.

En un escrito reciente sobre el rodaje de *Contactos*, Viota explica la pasión común de Güemes y él por la pintura, muy específicamente por Zurbarán, y cómo ambos pasaban largo tiempo mirando libros de reproducciones de pintura³²⁷. Ya vimos que el mirar un libro de pintura está presente desde la primera manifestación escrita del plano, lo que sugiere que fuera, como los datos sobre el mundo de los camareros, una aportación de Güemes, o de Viota, un elemento tomado de la vida en común de ambos.

Aquí el libro de pintura parece un doble refugio, una doble escapatoria: con él Tina se aparta del cliente, puede estar en la casa sin estar con el hombre, pero también semeja un refugio en la belleza del arte, contrapuesta a la sordidez de todo el ambiente constituido por *Contactos* (el libro que toma no es del austero Zurbarán, sino nada menos que de Botticelli). Hay que pensar que hasta ahora lo más parecido a algo artístico ha sido el payaso de la puerta del plano 15. Aquí, sin embargo, tenemos el libro de pintura, amén de la música (la danza 3ª de la “Liberian suite” de Duke Ellington, “hermosísimo homenaje a la república creada por esclavos negros norteamericanos de vuelta en África en el centenario de su constitución”³²⁸). Tina, además, parece tener elegido el libro, no tomarlo simplemente al azar³²⁹, lo que sugiere un interés genuino, personal. Recordemos que Tina es una universitaria frustrada, tal como contó en el plano 15, cuyos

³²⁵ - Bresson, op. cit., p. 274.

³²⁶ - Id.

³²⁷ - Viota, Paulino, “Zurbano y Zurbarán”, op. cit., p. 204. En este texto, Viota expone cómo Zurbarán es una influencia fundamental en *Contactos*, anterior a la de Oteiza, Mondrian, Ozu o Straub: “la sequedad, el vacío, la figuración exenta y recortada venían también y primero de todo del pintor. Sobre todo de sus bodegones, ejemplares, para nosotros; sus vasijas de cerámica o de metal, vacías o con frutas y, en algún caso, con una única flor, recipientes vacíos, separados, alejados unos de otros en un espacio neutro y también vacío, como ajenos unos a otros, orgullosamente solos, como entregados a una meditación silenciosa, como ensimismados”. *Ibidem*, pp. 204-205.

³²⁸ - Paulino Viota, mail personal, 24-V-16. En efecto, la obra fue encargada por el gobierno de Liberia para la celebración de su primer centenario, y según las notas del disco original, las danzas “representaban el espíritu que motivó el nacimiento de la república” (<https://www.discogs.com/es/Duke-Ellington-And-His-Orchestra-Duke-Ellingtons-Liberian-Suite/master/296954>).

³²⁹ - En ST2C5 se indica en efecto que el libro parece tenerlo escogido. Vega, Zunzunegui, Viota, op. cit., p. 369.

intentos con los estudios se verían fracasados por una supuesta incapacidad, que bien puede deberse a pobreza intelectual o a la presión de una vida difícil (posiblemente esto segundo, sobre todo por el detalle de los compañeros riéndose; en aquella época, estos serían predominantemente de nivel económico superior al de ella). Evocación sucinta, casi imperceptible, el detalle es el único que nos parece dirigir a una Tina no sirvienta, no esclava, a una suerte de vida interior caracterizada por algo más que el amor y la servidumbre. Un rasgo que acaso se alía con la capacidad de resistencia afirmada en el plano anterior, con el que éste tanto sin embargo contrasta: la mujer que se mostraba animada, que afirmaba que “siempre hay formas de seguir adelante”, parece prostituirse. *Contactos* parece alternar golpes: la dureza del plano 15 seguida por la afirmación positiva de Tina, seguida por su prostitución. Todo, observemos, dedicado a ella, el centro de este bloque. Pasado el ecuador del film, este se concentra en Tina. Ahora bien, la mirada de *Contactos*, ya lo sabemos, implica que estar con alguien es, antes y sobre todo, compartir su tiempo...

Plano 18

El plano llega, como todos, por una elipsis imposible de establecer. Trae de vuelta el trabajo, el espacio laboral presente dos planos atrás, el espacio que siempre retorna, pero ahora después de haber mostrado que acaso Tina tiene otro trabajo, no entraremos en si más o menos siniestro, pero desde luego más secreto, inconfesable. El plano se abre con Tina atravesando la puerta, pero solo se corta cuando el objeto vuelve a su punto de partida, cuando se ha detenido. La elección del momento del corte sigue el mismo criterio que en el plano 7. La puerta dice siempre la última palabra. El tiempo del plano es el suyo, el que ella necesita. Una vez más, aquí Tina no importa, sino la puerta, el trabajo, el ritmo de trabajo, la vida y el tiempo que el trabajo crea.

Retorna el espacio, manifestándose el trabajo como un signo de puntuación, algo que siempre reaparece para impedir que lo olvidemos, si es que eso es posible, pero que además lo hace con cierta regularidad: ocho planos hasta su primera aparición, dos veces seguidas; siete hasta la segunda; una hasta la tercera; cuatro a la cuarta; otras cuatro a la quinta; cinco a la última (8/9-16-18-22-26-31, en total siete planos). Es una regularidad que ningún otro espacio presenta de igual modo.

En *Contactos*, entonces, domina un espacio, la pensión, que retorna con regularidad hasta el punto de que su presencia es constante (1-3-5-10-12-14-15-18-21-24-28-30-32). Los tres espacios restantes, que habrán de repartirse veinte planos, se deberán intercalar con este. La casa del cliente aparece seis veces, y aparte de su larga ausencia de la película, sus dos últimas apariciones se limitan a una mera función informativa. Es un espacio secundario, siempre relativo a Tina, como el personaje que la habita. La calle reparte sus apariciones uniformemente a lo largo de todo el metraje, pero así como los planos 8 y 26 del restaurante se hacen eco con sus extensas duraciones, el 11 solo podría hacer lo propio con el 20, dejando trece planos hasta el final (la friolera de casi veinticinco minutos), donde el exterior en todo caso no volverá con la relevancia con que lo hará el restaurante en el plano 31. Casi todo retorno de este espacio tiene un peso, una relevancia, mientras que por ejemplo el plano final, aparte de ser muy breve, no tiene ningún interés adicional por el tener lugar en la calle. Su aparición anterior, el plano 25, apenas es siquiera informativa. Sin embargo, casi cada retorno del restaurante

acostumbra a traer algo consigo, confidencias, datos importantes sobre los personajes, o incluso tiempo, en el plano 26. El modo de repartir las duraciones es importante: el lugar de trabajo dosifica duraciones muy variadas a lo largo de la película, mientras que a la calle apenas se le concede tiempo después de su apoteosis en el plano 20. No es lo mismo que la puerta del comedor regrese por ocho segundos que por tres minutos en el tercio final de la película; las reapariciones de la calle en esta fase son, sin embargo, de siete (25) y de cinco segundos (33).

El restaurante, pues, puntúa *Contactos*. Con sus contenidos, con sus duraciones, con su ritmo. Tarda en aparecer, pero ya no se irá, y además cuando lo hace es uniendo a los protagonistas, mostrándoles juntos por primera vez. Desaparece mientras les conocemos a ambos y sobremanera a Javier, pero reaparece tan pronto hay que caracterizar a Tina como persona decidida y positiva, y no solo eso, sino envolviendo junto con su siguiente aparición el plano en que sabemos de su doble vida, e identificando así la prostitución con el trabajo. Vuelve cuatro planos más tarde para hablarnos del pasado de Tina, y otros cuatro después para mostrar el simple inicio de una jornada de trabajo (pero realmente mostrándola, no limitándose a decir que empieza sino dedicando tres minutos a ello), retornando finalmente para una definitiva unión del trabajo y doble vida de Tina: su cliente lo es también del restaurante.

Todos los planos de la calle son menos importantes, no poseen esta relevancia, esta capacidad para regresar siempre con igual trascendencia. Su valor es, sobre todo, aludir a la militancia, pero también a su represión y, sobre todo, al tiempo, tema prioritario del conjunto formado por los tres planos siguientes.

Plano 19



Fig. 253 Fig. 254

Plano bastante transformado desde su forma original, como secuencia 14 de ST2C5, donde Tina se sentaba en una cama y básicamente se limitaba a fumar. De la cama se decía, además, que debía aparentar haber sido ocupada recientemente, lo que sugiere que la idea era que no fuese la suya y, por tanto, que probablemente fuera la del cliente. La cartera femenina, lápiz de labios, etc., sobre la cama, desaparecen aquí, pero se transforman en un elemento nuevo. Se trata del anillo y el reloj que la joven se coloca en la mano, y que ha llevado puestos hasta ahora en todo momento [Figs. 253-254].

De nuevo, enigmas: ¿qué sucede en este plano? El gesto puede sugerir una recomposición de la figura reconocible por el novio tras el encuentro con el cliente, devolver a su lugar elementos cuya ausencia extrañaría, aunque resulta raro que no se haya puesto el reloj y el anillo antes de salir. Otra posibilidad más plausible es que haya hecho el amor con Javier, pero otra más interesante es que esté esperándolo en su habitación, y que si se vuelve a poner esos objetos es porque ha asumido que no va a llegar.

O la sospecha instalada ya sobre la existencia de la joven, con su doble vida sobrevolando ya cada gesto, o el desencuentro con Javier. Porque este es el primero de tres planos muy relacionados, que ejemplifican la separación de los mundos de ambos jóvenes, y utilizan el tiempo, la duración, como una de sus herramientas principales. Para ello es importante la aparición de un elemento hasta ahora casi ausente en relación a Tina: el tabaco.

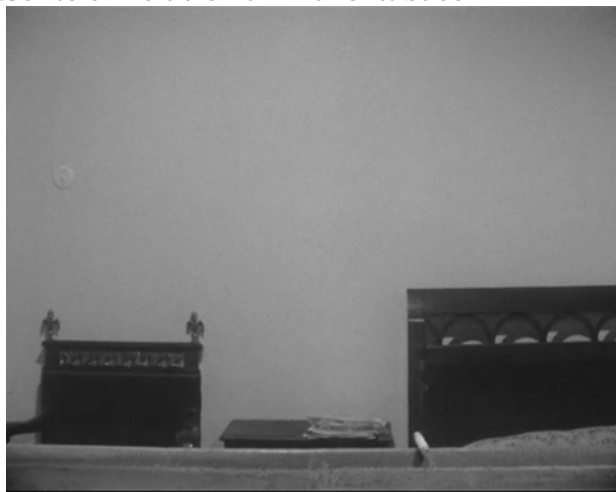


Fig. 255

Hasta el plano 17 no habíamos visto a Tina fumar. Sin embargo, los cigarrillos son un elemento importante allí: el cliente fuma al comienzo (de hecho, le conocimos yendo a por tabaco), Tina se enciende un cigarro a su llegada, y otro cuando se sienta en la cama. Tres cigarrillos se encienden en el plano, por tanto, marcando con ello su primer (él espera), segundo (ella llega) y tercer tiempo (se van al dormitorio). Los cigarrillos, tanto su encendido, tan sonoro, como cada calada, tan visual con el humo interponiéndose entre el objetivo y los personajes, se convierten en un nuevo elemento rítmico que se añade al de las puertas, las entradas y salidas, etc. Los cigarrillos son otro modo de introducir una cotidianidad mecánica y casi ritual, gestos que obligan a detener lo que se esté haciendo y que además ayudan a crear un ensimismamiento que parece protagonista de este plano, cuyo tema principal, anillo y reloj aparte, es el acto de fumar, ver fumar a una mujer sola en la ventana. Pero este es de tal importancia que el cigarrillo llega a quedar solo en cuadro, humeando sobre el fondo del cuarto vacío [Fig. 255], único elemento que junto al movimiento del grano nos dice que la imagen transcurre, que el tiempo no se detiene. Este “tiempo muerto” es el primero que por esta vía convierte al tiempo en su tema, al no dejar solo vacío de figuras el cuadro, a favor de un fondo omnipotente, sino sustituir a las figuras humanas por un objeto inerte y sin embargo vivo que nos dice el paso del tiempo, pero que además no nos dice un tiempo neutro, sino uno que consiste en una consumición, un camino a la desaparición. ¿Qué mejor modo de mostrar que *Contactos*, más que

ayudar a superar la angustia unamuniana, la apoya? El tiempo consume, mata. Si no nos encontráramos en mundos tan distintos, casi podría recordarse aquí a los hombres grises que, en la novela de Michael Ende *Momó*, fumaban las vidas de los seres humanos en forma de puros. Los puros eran el tiempo de las personas, tal como en la mitología griega lo eran los hilos tejidos por las parcas. Pero allí donde éstas cortaban el hilo mostrando cómo nuestra vida depende en última instancia de fuerzas externas, en la metáfora de Ende (y de Viota) el tabaco simplemente se acaba, no puede no acabarse. El tiempo es ese proceso de arder hasta la extenuación (sin apasionamientos, eso sí), que solo precisa alguien que encienda; una vez aparece la llama, da igual que nadie aspire y el cigarro quede abandonado en la ventana: el mismo tiempo lo consumirá. Acaso la única libertad que haya en *Contactos* sea la de ese humo que fluye, esa muerte que se expresa.

Plano 20

El plano más célebre de *Contactos*, como ya explicamos en su momento, fue una aportación de José Ángel Rebolledo vinculada a las de Zunzunegui. Salvo por los movimientos de cámara, reducidos aquí al mínimo, ningún cambio se hizo en él. Si acaso, cuesta identificar lo que Juan entrega a Javier como fotografías, y casi podría decirse que solo la lectura del guión ayuda a hacerlo. Pero el resto se mantiene tal cual: Javier rodea una manzana a paso rápido, y el tiempo es medido por Juan.

Regresamos a Javier, ausente desde el plano 15, aunque de nuevo desaparecerá en las siguientes secuencias, dedicadas por entero a Tina. Los bloques, como puede apreciarse, no son pétreos: de los tres planos dedicados a Javier, uno era compartido con Tina, y en el previo dedicado a la pareja un breve plano la mostraba a ella sola. Cada uno de los personajes destacados es contemplado en relación con el otro, en el anterior bloque por el plano 15, aquí por la relación entre 19, 20 y 21.

De una discusión conyugal hemos pasado a la infidelidad/prostitución, de ahí al trabajo y finalmente a Tina fumando sin más, un plano dedicado sobre todo a ver pasar el tiempo. El tiempo deviene entonces el protagonista de este plano, pero no se trata de un tiempo cualquiera. El retorno a la esquina, reconocida ya de inmediato, y la presencia de los dos hombres nos avisa de la labor clandestina, que quedará por supuesto inexplicada. Los gestos del amor, los conocemos: besos, abrazos, caricias, miradas amorosas (esto falta en el plano 17 y por eso nos olemos la prostitución)... Del trabajo de camarero también, aunque como Javier muchos no sepamos que hay que servir siempre por la izquierda. De la militancia, sin embargo, ¿qué sabemos? Sus gestos parecen aportar solo enigmas: el paquete que desaparece en el cuarto de baño, las extrañas referencias (como la marcha del "semínola"), y las no menos misteriosas acciones. La militancia introduce una performatividad enigmática en la película que lleva a que los entrevistadores de *Contracampo* advirtieran, en 1979, que "aparece en el film una cierta reflexión sobre la vertiente ritual que tiene la militancia política de izquierdas"³³⁰, observación que por su parte el cineasta relacionaba con que en aquel momento

³³⁰ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, "El presente como historia", *Contracampo*, nº 2, mayo 1979, p. 17.

“el rito de la militancia de izquierdas se ha[bía] quedado un poco vacío”³³¹. En consecuencia, no es raro que un espectador actual no caiga en que los personajes son militantes; nada impide que estén planeando un atraco, por ejemplo: al fin y al cabo, una acción parecida a la de este plano es realizada por nada menos que Clint Eastwood y Lee Van Cleef en *La muerte tenía un precio* (Sergio Leone, 1966). En puridad, actualmente solo la referencia al “semínola” y la final presencia de la policía secreta es elocuente al respecto, y se ha de poseer cierta información para interpretar los datos. Afirmaba Viota: <<Al tener que hablar de una cosa —la militancia de izquierdas— de la que “no se podía hablar”, me vi obligado a fijarme en los gestos, en los ritos, en la propia mecánica de la actividad política, para que éstos funcionaran de cara al espectador como una especie de código cifrado, de modo que él pudiera entender de qué se estaba hablando>>³³². Es lo enigmático de los gestos, de los ritos, el que de aquello que los personajes hacen solo quede eso (más alguna clave aislada por si acaso), lo que propiamente dice la militancia. Así, Viota logra decir algo por la peculiar vía del no decirlo.

Podemos ver *Contactos* como una película hecha de fragmentos, de pedazos, que tiende a parecer, al menos en la primera visión, el resultado de tomar varios trozos de la vida de cierta gente al azar y haber sido colocados unos detrás de otros sin mucho cuidado, y esto porque prácticamente todo lo importante en la película ha sido expulsado al off, al fueracampo. Vista con más detenimiento, el aspecto azaroso se reduce y la impresión se concreta en la de una película que parece resultado de haber escrito una historia pero dejando a nuestros ojos solo lo irrelevante, enviando todo lo importante al fueracampo, de modo que sea evidente que nos falta todo por conocer, por entender, desde las vidas de los protagonistas a sus pensamientos. *Contactos* aparenta ser un vaciado por el cual el cine, de la realidad, solo ha dejado lo visible y, de esto, solo lo irrelevante y lo mediocre.

Ahora bien: a nuestro juicio, no es factible hablar de fragmento sin la conciencia de una quiebra, de un algo separado de algo, de modo que no hay fragmento si sobre la imagen no se da un peso fuerte, incluso excesivo, de aquello que no está. El fragmento es un campo sometido constantemente a una presión excesiva, angustiosa, insostenible del fueracampo. La sinécdoque es un fragmento, pero con una potencia significativa suficiente para generar un todo; el fragmento propiamente dicho no consigue esa hilazón con el todo, de hecho esa separación, esa quiebra es la que le define. El fragmento no es tal si no acusa la falta de la totalidad, no llegando por tanto a significar; es como una sinécdoque que advirtiese su naturaleza propia, que se hiciera consciente de su carácter fragmentario, y sufriera por ello. La sinécdoque dice el todo, aunque sea una parte, mientras el fragmento solo puede sentir que el todo falta, vivir la cesura, la ausencia, como si apareciese cuando la sinécdoque problematizara su propia acción. Si el fragmento es signo de algo, lo es de su falta, de su carácter incompleto. El fueracampo siempre está, es consustancial al cine y a la misma vida, pero el fragmento es esa dimensión donde lo visible no puede librarse al peso de todo lo invisible que lo rodea, no puede fingirse autónomo y significativo, no puede

³³¹ - Id.

³³² - Id.

sentirse otra cosa que parte, parte arrancada por la acción de algo o alguien, ni siquiera por la suya, pues ni siquiera es sujeto de su propia acción³³³.

³³³ - Javier Maqua afirmará que el fragmento (él habla de “pedazo”) “está contra la metonimia y a favor de la metáfora” (Maqua, Javier, “Elogio del pedazo”, *La Mirada*, nº 4, Barcelona, octubre 1978, p. 31): el pedazo “reúne dos elementos en la verticalidad de una sugerencia, de una posibilidad y no en la autoridad de una moraleja o en la horizontalidad del relato como lo hace la metonimia” (Id.). Dos matices: todo el texto de Maqua, que ya prefigura la incipiente aparición de la posmodernidad, se apoya en la condena del Todo como algo cerrado y unívoco, lo que lleva a afirmar que el fragmento/pedazo no sea “una parte del todo, sino su contrario” (Id.). En tal caracterización del Todo no se observa sino la raigambre intelectual del propio Maqua, de la que mucha izquierda trató de librarse erróneamente adelantándose a sí misma por la derecha: condenando la lectura compacta, entera, fuerte, a favor de una que muy honestamente aceptaba la duda, el “quizás”, etc., pero que también se negaba una capacidad interpretativa cuya renuncia habrá de matarla en muy poco tiempo por una abusiva y muy mal pensada asimilación entre totalidad y totalitarismo (entre otras muchas razones, por supuesto). Una posible solución alternativa pudiera haber sido la vinculación a esa tradición que parte en cierto modo del dios sin entendimiento ni voluntad de Spinoza y que afirma, como claramente expondrá Deleuze, que “si el todo no se puede dar, es porque es lo Abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo” (Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 24). El fragmento no se opone al todo porque el todo no es lo perpetuamente cerrado y unívoco sino lo eternamente cambiante y abierto. En cualquier caso, el fragmento es una noción siempre relativa, pues un fragmento siempre es fragmento de algo; si el todo es lo abierto, todo fragmento será fragmento de una totalidad que podrá ser a su vez fragmento de otra: la totalidad es así una noción tan relativa como la del propio fragmento. ¿Cuándo hablar de fragmento en cine, entonces? Cuando exista en una unidad determinada (plano, secuencia, etc.) la sensación de que está seccionada de algo, de que nos resta algo a la mirada o al entendimiento, en suma: de que forma parte de algo mayor, que de un modo u otro nos es sustraído. En puridad, todo plano es un fragmento, pero si podemos hablar de que unos lo son y otros no, es porque hay algunos que se bastan por sí mismos, que no generan impresión alguna de resta, de sustracción o de falta, desde el plano del personaje que sale de un coche y entra en un portal al primer plano de la mujer bergmaniana que es la expresión más totalizadora posible de todo lo que importa en ese momento determinado. Ahora bien, hemos definido arriba el fragmento de una manera tortuosa, lo cual no tiene por qué ser la norma: no suele serlo en Bergman, Godard o en Ruiz, por ejemplo (por lo general), pero sí lo es sin lugar a dudas en *Contactos*. Respecto a la cualidad metafórica que Maqua predica del fragmento, sí nos situamos más de acuerdo con él, aunque para Maqua la metáfora se caracteriza por crear el espacio de una sugerencia (“la metáfora no explica nada; es decir, sugiere algo” [Id.]). La ruptura parcial con la metonimia que podemos encontrar en *Contactos* es en realidad bastante más unívoca, y esto porque es cierto que los saltos constantes de unos fragmentos a otros instauran un ánimo metafórico en la obra, pero sobre todo porque cada fragmento nos devuelve constantemente lo mismo. Redundancia y castración son las dos figuras maestras, en el fondo, de *Contactos*: la segunda genera angustia, frustración, pero la redundancia la repite una y otra vez, ambas amplificándose la una a la otra. La libertad que podemos encontrar en muchas (no todas, pero sí la mayoría) de las películas fragmentarias de Ruiz o Godard, no la hayamos aquí, en ningún momento. La fragmentariedad, la ruptura del todo, no sirve para encontrar la luz y la libertad (de interpretación) en sus intersticios, sino para mostrar que, tomes el trozo que tomes, encontrarás lo mismo: cada fragmento sería una repetición, en este sentido. Al final *Contactos* resulta poderosa, asfixiantemente totalizadora, pero no a pesar sino gracias a su

Si pensamos en el largo plano 8, encontramos la sinécdoque. Viota no se extiende mostrando las condiciones de trabajo de sus personajes, sino que se limita a mostrar la puerta de una cocina y cómo entran y salen por ella los camareros y camareras, entrando comida y trayendo platos. Si el cine político, sobre todo el de vocación marxista (como es, declaradamente, el caso), y sobre todo el postulado por el realismo crítico, se preocupa de especificar las condiciones socio-económicas de una situación determinada, Viota intenta un movimiento radicalmente contrario: mostrar la situación abstrayéndola precisamente de todo aquello que podría permitirle construir un discurso (político) sobre la situación. Del trabajo de los protagonistas, central en la película, Viota solo muestra el ir y venir de la cocina al comedor y viceversa, siempre lo mismo. Si no se repite la acción, se repite la puerta; no se extiende más, no muestra jefes, capataces crueles, nada: solo el constante entrar y salir durante un tiempo a todas luces excesivo.

En el plano 20 ignoramos el por qué de las fotografías y la vuelta al edificio, y por qué el tiempo que tarda en darse ha sido cronometrado. Ignoramos, en suma, la causa, origen y motivación de lo que vemos. La escena ha sido vaciada de estas determinaciones, hasta que solo queda, por así decirlo, el plano: el acto, el movimiento, la duración, el lugar. Que algunos de los protagonistas pertenezcan a células de resistencia anti-franquistas es importante sobre todo por mostrar hasta qué punto el lugar, el tiempo, puede también con ellos. La política está en el fueracampo, como casi todo en esta película, pero el campo, lo visible, es banal, gris, pesado. Cuando un personaje llega a su habitación y se queja por las horas de trabajo, del cansancio, y habla de la necesidad de vacaciones, o de jornadas de ocho horas, esa pesadez se entiende porque se ve, porque es, de hecho, lo único que se ve, porque el tiempo de las habitaciones o el de la calle es tan pesado como aquel.

Por todo ello, y las razones expuestas en su momento, se diría que en cierto grado el plano, el fragmento del restaurante, en realidad funciona como sinécdoque representando el trabajo, lo que lo hace menos fragmento, algo que sí sería el plano 20. Se cronometra una vuelta a la manzana pero no se sabe por qué. Es un acto mudo, no dice otra cosa que su silencio, se manifiesta afirmativamente pero a la vez como negación de los datos que nos permitirían entenderlo. Porque en *Contactos* no se entiende casi nada, solo los hechos y actos más literales nos dicen algo pero muy poca cosa, constituyen una música seca, mediocre, casi asustada que puntúa toda la película: puertas que se abren y cierran, fumar, caminar, comer... La cotidianidad en *Contactos* es como la onda expansiva de una explosión que nunca se ve, y que sin embargo parece no haber tenido lugar antes sino suceder constantemente, en todo momento (y fuera de campo, por supuesto). La fragmentación de *Contactos* tiene así dos planos, dos dimensiones, la radicalización de la presencia del off, que nos deja como suspendidos en un mar de acciones y referencias que no entendemos, y la que funciona como sinécdoque que hace que este fragmento no sea tanto un trozo arrancado de algo como una parte que permite ver mejor ese todo. Una representación.

uso específico de la fragmentariedad. Así como Maqua utiliza la descripción literaria de Sam Spade y cómo Hammet la corona resolviendo su fragmentación con la afirmación sintética del detective como "Satanás rubio" (id.), podríamos decir que los fragmentos tantas veces renuentes a la síntesis de *Contactos* se reúnen describiendo a ese Madrid de mayo de 1970 como un puro y simple infierno.

Pero habría que añadir un detalle más. Del grupo político no sabemos bien ni la adscripción, ni el número de sus miembros ni sus actividades³³⁴. Aquí es donde se hace presente uno de los elementos más peculiares de la película: el hablar de algo de lo que no se puede hablar, pero cumpliendo con las restricciones específicas al respecto, de modo que nada subversivo se muestre, aun cuando está en pantalla. Tratar un tema prohibido, pero a la vez tratarlo como efectivamente prohibido, recluyéndolo en la invisibilidad en la que el franquismo lo quiere. Es una vía importante para el ejercicio de la fragmentación en *Contactos*: mostrar la actividad pero no su naturaleza. Pero el fueracampo que constituye lo visible como enigma con toda la virulencia fruto de que sin él nada es propiamente comprensible, es aquí una actividad política. Más aún, es una actividad política clandestina, esto es, una que tiene que hurtarse a lo visible para poder funcionar, pero que a su vez es hurtada a lo visible por el poder al que quiere derrocar.

Peculiar película política. Viota no se resigna a no contar la historia prohibida pero sí decide aceptar las prohibiciones (políticas) de tipo estético³³⁵. Esto conlleva tratar un tema pero sin tratarlo, una operación casi imposible que solo puede darse mediante el método de ejercitar el silencio obligado y hacerlo sentir en las imágenes. Asumir la prohibición conlleva una estética precisamente fragmentada, que se siente oprimida y agujereada, desgarrada. Lo que el poder franquista quiere restar de sus calles, lo resta *Contactos* de sus imágenes. El resultado puede verse como el descubrimiento de dos conspiraciones: la de la resistencia, agazapada en lo invisible, escondida esperando el momento adecuado (que sabemos nunca llegó); y la del mundo franquista, que también quiere invisible a la resistencia y lo consigue porque es quien rige el negocio de lo visible pero cuyo poder además, en tanto es el hegemónico, alcanza también a lo invisible, y en efecto ahí se lo encuentra, agazapado desde el segundo plano de la película con esos policías que no podemos aún identificar, escondidos todavía más profundamente que la resistencia, para poder vigilarla. Podríamos ver *Contactos* como un curioso film-denuncia: denuncia de todas esas películas que asumen las prohibiciones que les toca vivir pero sin asumirlas efectivamente, esto es, sin hacer la prohibición perceptible en sus imágenes, sin hacer que esta percute en la materialidad de su forma. Porque si tiene un enorme valor hacer visible lo prohibido, tampoco se queda manco el hacer visible la prohibición. *Contactos* sería un magnífico ejercicio de esto último.

Plano 21

Aparecen dudas inéditas en la película: ¿realmente el plano continúa el 19? Desde CC3, y sobre todo en ST1C4, mostramos cómo había en el guión interés por

³³⁴ - De hecho nunca se rodó la secuencia 15, que mostraba una habitación con gente de la célula. Vega, Zunzunegui, Viota, op. cit., p. 354.

³³⁵ - Debe tenerse en cuenta que, por muy “underground” que fuera, *Contactos* tuvo que pasar censura, concretamente para autorizar su proyección en Benalmádena. La Comisión de Apreciación, formada por Luis Gómez Mesa y Florentino Soria como vocales, y Sebastián B. de la Torre como secretario, aprobó esta en su reunión del 14 de noviembre, con el siguiente comentario en su informe: “Película en 16mm. Parece ser experimental. Adolece de una auténtica falta de pericia. Sin problemas”. Archivo General de la Administración, exp. 62419.

los montajes paralelos o, mejor dicho, las secuencias interrumpidas con otras, por su lado no continuas. Este parece ser el único resto de tal proceder en *Contactos*, que choca manifiestamente con el de toda la película: 19 y 21 serían dos planos de la misma secuencia, intercalada eso sí con otra distinta entre ellos. Incluso la acción del plano puede refrendar esto, pues Tina termina de fumar, allí donde en 19 empezaba.

En ST2C5, los dos planos eran las secuencias 14 y 16³³⁶. Entre ellas se encontraba la 15, que mostraba una habitación con varios individuos de la célula antifranquista. No se rodó, pero fue sustituida por otra que también refiere la labor política. El elemento diferencial radica en la importancia que el tiempo juega en el plano 20, ausente del otro. La relación entre 19 y 21 nos invita a pensar en el tiempo transcurrido entre ellos, porque parece evidente que por una vez podemos hacernos una idea al respecto, advertir que están muy próximos, y que por tanto el plano 20 transcurriría más o menos al tiempo que Tina fuma. ¿Es dos minutos cincuenta y cinco segundos el tiempo transcurrido entre 19 y 21? ¿O tres minutos diez, que es lo que dura el plano completo? En realidad es imposible saberlo: el juego entre 19 y 21 es un juego retorcido, una broma pesada, que si por su contenido nos sugiere ser dos partes de lo mismo, por la luz, más oscura en el segundo caso, nos sugiere la repetición de lo mismo, pero otro día, o esa misma noche. Tina lleva la misma ropa, el anillo y el reloj en toda la película, el tiempo no incide sobre la apariencia de los personajes. ¿Qué hay entre 19 y 21? Tiempo. ¿Qué hay en 20? Tiempo. Entre 19 y 21 Viota coloca el único plano que hace del tiempo su objeto manifiesto. Y lo único que nos dice al respecto es que de ese tiempo nada podemos saber. Nada impide que la proximidad entre los dos planos sea un trampantojo. O que el primer plano muestre a Tina esperando a Javier, que no llega porque está dando la vuelta a la manzana, y al final decida irse. Cualquier opción muestra un mínimo común denominador: la separación entre Javier y Tina. Ella sola en la habitación de él, lo cual es elocuente, él con sus enigmáticos ritos clandestinos.

Solo habría un argumento poderoso a favor del montaje paralelo. ¿Cuánto tiempo abarca *Contactos* en total? Dicho lo anterior, es imposible saberlo. Pero cabe la posibilidad de que no sea tan difícil. "Mayo" es el mes consignado en los créditos. ¿Pero por qué mayo, y por qué consignarlo? ¿Porque es el mes de rodaje? Consideremos otra posibilidad: que mayo es el mes en que transcurre la integridad de *Contactos*, un plano por cada día. En principio esto no es posible: mayo tiene 31 días y *Contactos*, 33 planos. Pero si 19, 20 y 21 transcurren el mismo día, *Contactos* sí podría transcurrir en treinta y uno: el primer plano tendría lugar el 1 de mayo, el trigésimo tercero el 31, los planos 19, 20 y 21, el 19.

La opción no es descabellada. No hay ninguna razón para pensar que es Tina quien llama el día 1. Tanto el 3 como el 4 Javier puede haber entrado en la pensión. El 5 desde luego ya vive en ella, y sabemos que ha faltado al trabajo. Quizás por ello lo pierde y consigue otro en el restaurante de Tina, dos días después. Viota eliminó en la película el beso de los dos en el plano 8, ¿quizás demasiado pronto? En cualquier caso, de su relación solo sabemos con seguridad en el plano 11. En seis días da para hacerse novios.

³³⁶ - *Ibidem*, pp. 354-355.

Las escasas indicaciones temporales, siempre abstractas, no traen problemas. Juan dice que se va con el semínola el día 5, pero no sabemos cuánto tiempo. Volvemos a verle el día 13, una semana más tarde. El cliente también dice marcharse por unos días, el 23, pero por el plano 27 sabremos que miente y que, si se ha ido de verdad, ha sido por menos días aún de los que dijo. La insistente presencia de los militantes en la misma calle, muy poco estratégica, tendría mayor sentido, sugiriendo la preparación de algún tipo de actividad clandestina en el lugar, lo que necesita algo de tiempo. El único obstáculo serio para esta idea es que el día 12 sabemos que la pareja ya ha hecho varias veces el amor, lo que parece demasiado repentino, por mucho que sepamos que a Tina “no le asustan esas cosas”.

Evidentemente, estos son juegos banales, triviales. Ni Viota ni sus guionistas trabajaron seguramente con esta idea, pero sorprende ver lo bien que encajan los planos con los días del mes, sobre todo gracias a la única excepción que supone la posible relación entre los planos 19 a 21.

En la entrevista concedida a Contracampo sobre *Cuerpo a cuerpo*, Viota reflexionaba:

He intentado hacer con el montaje de las secuencias lo mismo que Eisenstein postulaba en el montaje de los planos: que funcionen por contraposiciones, semejanzas y diferencias, alusiones de unos personajes e historias con respecto a otros. El sentido no debería encerrarse en ninguna de las situaciones, sino *entre* las situaciones. Debería surgir, en definitiva, del propio trabajo del espectador relacionando unas historias con otras. Claro está que la película busca esas relaciones, pero nunca de una manera definitiva y clausurante.³³⁷

Llegará el momento de analizar estas declaraciones en relación con el largometraje de los años ochenta, pero casi literalmente puede aplicarse a *Contactos*, si bien por supuesto en ella plano y secuencia son lo mismo. La declaración de Viota muestra una relación entre su primer y tercer largometraje que recae, casi exclusivamente, sobre el papel del tiempo en ambas películas. En *Cuerpo a cuerpo*, las distancias temporales entre secuencias eran ambiguas y en ellas se podían producir cambios inesperados. No obstante, estos solían quedar explicados y la linealidad y coherencia espacial, temporal y psicológica restituidas. Viota citaba como modelo en este sentido *Peligro... Línea 7000* (Red line 7000, Howard Hawks, 1965), pero en *Contactos* no podría hacerlo. *Cuerpo a cuerpo* incluye el modelo clásico más de lo que Viota reconoce, mientras que *Contactos* le concede lo mínimo. Las elipsis de un film clásico pueden ser todo lo desestabilizadoras que se quiera, pero al final no pueden no restituir una continuidad espacio-temporal que es la base que asegura la verosimilitud y estabilidad del dispositivo. La relación espacial entre los distintos escenarios y la temporal entre los acontecimientos siempre acostumbra a ser clara y nítida, algo que no sucede en *Contactos*. Es aquí pues, y no tanto en *Cuerpo a cuerpo*, que como el filme de Hawks tan solo lleva a un límite respetuoso el uso de la elipsis propio del clasicismo, donde podemos encontrar un sentido obtenido por las relaciones entre las secuencias (aquí, planos-secuencia), más que por el contenido de las

³³⁷ - Bosch, Ignasi, Company, Juan M., “La vida a trozos (entrevista con Paulino Viota)”, *Contracampo*, nº36, verano 1984, p. 74.

secuencias mismas. El proceder de nuevo puede recordar al de Portabella en muchas de sus películas: *No contéis con los dedos* (1966), *Nocturno 29*, *Umbracle* (1972), y tantas otras³³⁸. Los choques, las relaciones, los “contactos” entre secuencias son la clave de la obra. Cada una parece encerrada en sí misma, y sin embargo inevitablemente produce contactos con los elementos de las demás, que generan sentido. Ahora bien, Portabella, en la primera y tercera de las citadas, llega a prescindir del argumento a favor de la reiteración de ciertas “figuras”, personas reconocibles (como Christopher Lee) que nunca llegan al rango de personajes por la ausencia de argumento. Los contactos son pues exteriores a lo argumental, que nunca servirá para unir nada: en las películas de Portabella, como mucho, hay trayectos. Hemos visto que *Viota* sí mantiene una historia, donde se reconocen unos personajes y unas relaciones entre ellos, a pesar de lo cual la distancia entre secuencias se afirma una y otra vez, como siempre casi imposible de resolver. El continuo ejercicio de la metáfora que está en el corazón de la propuesta de Portabella también se ausenta aquí: como hemos visto, es precisamente la imposibilidad de significar la que acaba significando, la ausencia de metáforas la que acaba convirtiendo al film completo en una.

Raúl Ruiz hablaba de las funciones centrípeta y centrífuga del plano, en referencia a la célebre idea de André Bazin según la cual la imagen pictórica es centrípeta, mientras que la cinematográfica es centrífuga:

Al igual que el teatro mediante las candilejas y la arquitectura escénica, la pintura se opone a la realidad misma y sobre todo a la realidad que representa, gracias al marco que la rodea. (...) el marco tiene como misión, si no el crear, al menos el subrayar la heterogeneidad del microcosmo pictórico con el macrocosmo natural en el que viene a insertarse. (...)

En otros términos, el marco constituye una zona de desorientación del espacio: al de la naturaleza y al de nuestra experiencia activa que marca sus límites exteriores, le opone el espacio orientado hacia adentro, el espacio contemplativo, abierto solamente sobre el interior del cuadro.

Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría a veces hacer creer, el marco de la imagen, sino una *mirilla* que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeta, la pantalla centrífuga.³³⁹

Pocos ejemplos mejores veremos del realismo baziniano. Aun en una época en que casi todas las películas se rodaban en decorado, esto es, en que todo se ponía en escena para el objetivo de la cámara de modo que más allá de la puerta que aquella enfocaba no había muro ni casa ni calle alguna, aún en esa época, consideraba Bazin que había un mundo en el exterior de la imagen, del que el cineasta solo escogía un fragmento. Sin embargo en *Contactos* no hay decorados, realmente hay un mundo fuera de lo que muestra el encuadre, y aún así puede decirse que existe en ella una fuerte tendencia centrípeta, muy común por lo demás a buena parte del cine moderno.

³³⁸ - Otro ejemplo del mismo proceder, más cercano al método de *Contactos*, sería la posterior *Vivir en Sevilla* (Gonzalo Garcíapelayo, 1977).

³³⁹ - Bazin, André, op. cit., pp. 269-270.

Raúl Ruiz definirá la función centrífuga como “la organización dinámica de los elementos dentro de cada plano, de manera que todos los elementos del plano busquen el más próximo para ir a morir y así activarlo, para, a su vez, buscar al próximo y así sucesivamente hasta que el film se detenga”³⁴⁰. La función centrífuga es la propia y central, nos dirá Ruiz, de lo que él llama el “modelo estratégico”, donde la narración “está compuesta de una sucesión de expectativas creadas que van resolviéndose en nuevas expectativas hasta llegar a una resolución global”³⁴¹. El montaje de los planos de *Contactos*, las relaciones establecidas entre ellos, no resuelven muchas expectativas que digamos. Pero no podemos decir que la función centrífuga haya sido completamente eliminada: la llegada de Tina en el plano 3 en cierta manera resuelve el enigma del 1, y todos los paseantes del 2 son identificados más tarde, la relación con Tina se convierte en noviazgo, y tantos ejemplos que ya hemos observado. Pero al mismo tiempo cada plano está rodeado por un silencio sobre su ubicación temporal, sobre el cómo se ha llegado a él, qué tiene antes y qué después, y como vimos sobremanera con la clandestinidad política, qué está pasando realmente, que es imposible no sentir cada uno como fuertemente anclado en sí mismo, un marmóreo bloque de tiempo ajeno al resto, que sabe de la existencia de un más allá del cuadro, pero sobre todo de que no hay relación con él, de que ese resto falta.

Como dijimos y repetiremos, hay un esqueleto narrativo manifiesto en *Contactos*, que hace dominante la función centrífuga, pero siempre pausada por el enorme poder de la centrípeta. Son dos velocidades, en cierto modo, y hasta direcciones: una empuja hacia delante con decisión, la otra camina con lentitud y a veces parece hasta retroceder. Al final de la película, habremos experimentado cómo muchos planos han ido, siguiendo la metáfora ruiciana, a parar al final, pero también habremos sentido cómo muchos morían en su propio interior, ahí y ahora, ante nuestros ojos.

Ello manifiesta otro peculiar equilibrio en *Contactos*, en realidad no tan excepcional porque solo un largo malentendido teórico lo convierte en tal. *Contactos* sería realista por la defensa del plano-secuencia de Bazin, la defensa de un cine que recoge la duración real de los acontecimientos, sin descartar los famosos tiempos muertos, tan claves en el desarrollo del neorrealismo³⁴². También

³⁴⁰ - Ruiz, Raúl, “Las seis funciones del plano”, en Martin, Adrian y Ruiz, Raúl, *Sublimes obsesiones*, 6 Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2004, p. 75.

³⁴¹ - Id.

³⁴² - “En *Contactos* debía darse la experiencia de la vivencia de la realidad, por así decir, en su totalidad, sin seleccionar nada, incorporando a los momentos filmados toda la ganga, valga la expresión, del vivir cotidiano; es decir, los tiempos muertos, los momentos más o menos inanes. Se trataba de amalgamar en un todo indisociable lo expresivo y lo inerte, plantear al hipotético espectador, provocadoramente (...), la imagen directa de las duraciones de la vida real, algo para lo que el cine está en principio, por su propia naturaleza, más capacitado que cualquier otro arte, pero a lo que procura renunciar para resultar más atractivo e interesante”. Viota, Paulino, “Carta sobre *Contactos*”, op. cit., p. 110. Una página después, Viota reconoce la influencia de Bazin en la negativa al montaje. La estrategia puede recordar al análisis que en 1948 realizara el crítico francés de *La terra trema* (Luchino Visconti, 1948), donde los planos, “si se puede todavía hablar de planos, son de una longitud desmesurada, con frecuencia de tres o cuatro minutos (...). Visconti también parece haber querido construir la imagen sobre el acontecimiento de manera

lo sería por su predominio del polo metonímico, en acepción jakobsoniana³⁴³. Pero también es evidente que su planteamiento formal manifiesta la opacidad reclamada por el cine llamado materialista, defendido y teorizado por la crítica de revistas como *Cahiers du Cinéma* o *Cinéthique*, necesaria para deconstruir la representación y, con ello, denunciar la producción ideológica de uno de los más importantes aparatos ideológicos del Estado. Esta corriente afirmaba oponerse al realismo baziniano, supuesto defensor de la transparencia del cine clásico, la no interferencia de la forma y sobre todo del montaje, etc.

Pero lo cierto es que Bazin no es tan fácil de atrapar, como puede verse en su reflexión, tan citada hasta por el propio Viota, sobre el último episodio de *Païsa* (Roberto Rossellini, 1946), tan útil para el análisis de *Contactos*. He aquí las conclusiones del francés:

De ordinario, sin duda, el cineasta no lo muestra todo –es imposible–, pero sus elecciones y sus omisiones tienden sin embargo a reconstruir un proceso lógico en el que el entendimiento pueda pasar sin dificultad de las causas a los efectos. La técnica de Rossellini conserva seguramente una cierta inteligibilidad en la sucesión de los hechos, pero entre sí no encajan uno en otro como una cadena sobre un piñón. La mente debe dar una zancada de un hecho a otro, como se salta de piedra en piedra para atravesar un río. Sucede incluso que el pie duda al hacer la elección entre dos piedras, o que le falta una, o que da un resbalón. Lo mismo hace nuestra mente. (...) Los hechos, en el caso de Rossellini, adquieren un sentido, pero no a la manera de un instrumento cuya función ha determinado ya previamente la forma. Los hechos se suceden, y la mente se ve forzada a advertir que se reúnen y que al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia.³⁴⁴

sistemática. ¿Hay un pescador que lía un cigarrillo? Ninguna elipse nos será concedida, tendremos que ver toda la operación. No será reducida a su significación dramática o simbólica, como hace el montaje ordinariamente>> (Bazin, op. cit., pp. 465-466). Sobre todo esto último, puede aplicarse a *Contactos* sin problemas. Ahora bien, para Bazin la voluntad viscontiana “de no sacrificar nada a las categorías dramáticas tiene una consecuencia manifiesta y masiva..., aburrir al público. (...) Es necesario que la estética de *La terra trema* pueda ser utilizada con fines dramáticos para que sea útil a la evolución del cine” (ibídem, pp. 468-469). Lo que para Viota es seducción, para Bazin es todavía una necesidad.

³⁴³ - “Dos son las directrices semánticas que pueden engendrar un discurso, pues un tema puede suceder a otro a causa de su mutua semejanza o gracias a su contigüidad. Lo más adecuado sería hablar de *desarrollo metafórico* para el primer tipo de discurso y *desarrollo metonímico* para el segundo, dado que la expresión más concisa de cada uno de ellos se contiene en la metáfora y la metonimia, respectivamente”. Jakobson, Roman, “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en Jakobson, Roman y Halle, Morris, *Fundamentos del lenguaje*, Editorial Ayuso, Editorial Pluma, Madrid, 1980, pp. 133-134. El desarrollo metonímico, según Jakobson, sería propio del realismo.

³⁴⁴ - Bazin, op. cit., p. 457. Viota expresa la influencia de estas reflexiones en Viota, op. cit., p. 112: <<también era mi propósito loco, en *Contactos*, llevar al extremo esa idea de las piedras naturales, bloques brutos, caídas al azar, pero que se pueden yuxtaponer en sucesión. Así el camino construido con ellas mostrará esas irregularidades de tamaño y de forma, esa presencia masiva, “centrípeta”, por así decir, cerrada en sí misma>>.

Difficil encontrar mejor descripción de lo que tiene lugar en *Contactos*. Cada piedra, cada plano, sirve para llegar al siguiente y así hasta el final, (función centrífuga) pero la distancia entre cada piedra, cada plano, es la suficiente como para poder ser percibida; con la conciencia de lo que sucede el espectador tiene asimismo la evidencia de lo que falta entre plano y plano, de cómo los hilos causales nunca quedan del todo claros (lo que conlleva que siempre haya algo que no “avance”: función centrípeta). De aquí a un uso del montaje que fomente esas distancias como modo de denotar su propia labor discursiva, pero que guarde en el interior de cada plano una impresión de real inequívoca, hay un paso. Pero si además la articulación de los planos consiste, como aquí, en cinco únicos tiros de cámara para cuatro únicos espacios, tres de ellos dotados de tres distintos centros de gravedad, otro de dos, y otro de uno siempre fijo, el resultado será que, como en el caso de las esculturas en cinco golpes de Oteiza, otra influencia manifiesta de Viota, el espacio mantendrá su presencia bruta, todo el peso de su realidad material, y a la vez la forma será evidente por su mínima pero efectiva articulación del espacio³⁴⁵. El resultado, una película cuyo materialismo no entra en contradicción con Bazin, al que descubrimos prefigurando la corriente ya en 1948, y cuyo realismo se obtiene por las herramientas defendidas por la crítica materialista.

Plano 22

Tina persiste como tema de la película, en este bloque que ya se evidencia como mucho más extenso que el previo dedicado a Javier. A lo que asistimos ahora es a nada menos que una confesión en primer plano, lo opuesto a la del 15. Ahora hay rostro, no solo palabras, pero el plano es tan frío como siempre, más aún: su indiferencia frente a lo dicho es manifiesta, se limita a atender, pero difícilmente podemos ver querencia, empatía, cariño en esa atención, y ello una vez más por la duración: el plano puede mirar a la joven, pero empieza y termina donde quiere, sin importar al contenido de lo dicho, que nos queda en el aire. La película solo nos permite saber de la difícil relación de Tina con su familia, pero ¿debida a qué? Y ¿a

³⁴⁵ - “En *Quosque Tandem...!*, Oteiza explica una idea que nos conmocionó a Santos y a mí profundamente: la de que bastan tres golpes para extraer lo figurativo de un bloque de madera. Esta era una idea que estaba muy ligada a esa búsqueda de que la forma sea perceptible, visible. Hay un ejemplo concreto en la obra de Oteiza, la figura de un rostro humano, en concreto de un apóstol, que hizo para una iglesia en el País Vasco. La idea era que cogía un trozo de madera y, dándole sólo tres golpes, de una determinada manera, conseguía sugerir la cabeza de una persona. De este modo también quedan muy visibles los tres golpes del martillo, del instrumento. Es decir, el elemento formal, al ser muy sencillo, no desaparece, queda evidenciado. Y eso, tal cual, es *Contactos*. En *Contactos* se ve perfectamente cómo está hecha la película, pero a la vez queda un resto figurativo. Es decir, a grandes rasgos, entiendes que los protagonistas tienen una relación amorosa, militan clandestinamente, trabajan como camareros, ella tiene una relación con otro hombre seguramente por dinero... El argumento se sigue, pero la forma, al ser tan simple, es imposible no percibirla. La idea de la forma simple es consecuencia de la idea de que la forma sea perceptible”. Adell, María, “Con tres golpes. Fragmentos de una conversación con Paulino Viota”, *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011 (<http://contrapicado.net/article/2-con-tres-golpes-fragmentos-de-una-conversacion-con-paulino-viota/>). Piedras en Bazin, golpes en Oteiza.

quién se lo cuenta, a Javier, a la otra camarera? ¿Por qué en ese momento, en ese lugar...? El plano además no solo es un tiempo aislado de los otros, sino que evoca en su interior otro imaginario, pues de la historia de Tina no sabemos ni el cuándo ni el dónde. De dónde esa familia, de dónde viene ella... no se necesita saberlo todo, pero *Contactos* apenas llega a contar algo. En el fondo, el plano solo nos da otra nota de malestar, de tristeza asumida ligada a Tina, y vinculada de nuevo a esa puerta ominosa que asoma tras ella, como si fuera una siniestra parodia del monolito de *2001 Odisea del espacio* (2001 A space odyssey, Stanley Kubrick, 1968), donde el gran rectángulo en vez de influir con la aparición de la inteligencia, lo hiciera inoculando dolor y malestar en todos los que por ella pasan (con una bandeja, claro está).

Plano 23



Fig. 256 Fig. 257

El plano se abre con la transgresión máxima de las normas de *Contactos...* que no obstante repite la del plano anterior: un primer plano de Tina [Fig. 256]. El bloque culmina con esta secuencia que comienza mostrándola en primer plano y termina de espaldas confirmando el contenido de su bolso, el dinero que el cliente ha dejado allí anteriormente [Fig. 257].

Una vez más, esta casa es testigo de las mayores transgresiones y receptáculo de las estrategias más convencionales. No solo los primeros planos de ambos, que por muy cercanos que sean no permiten saber qué piensan los personajes, sino el encuadre que, en la marcha final de él, la toma a ella en la esquina inferior derecha y al bolso donde está el dinero en la superior izquierda [Fig. 258]. Encuadre casi hitchcockiano, sin insertos consigue mantener la atención en lo más importante de la secuencia, el bolso donde está el dinero que nos confirma que Tina se prostituye. Si el primer plano afirma toda la importancia que tiene la persona a la que llevamos tiempo acompañando, la clave es advertir cómo ello contrasta con la lejanía del bolso que nos dice que se prostituye, y al que ella tendrá que caminar, alejándose del primer término al último y poniéndose de espaldas a nosotros, para confirmar el pago. De nuevo la geografía del espacio y las posiciones de los personajes son utilizadas con inteligencia, aunque la ruptura de las reglas, con constantes correcciones del encuadre y seguimiento del cliente, enturbie el conjunto.



Fig. 258 Fig. 259



Fig. 260 Fig. 261

Tina se retira de campo quitando de sus hombros las manos de aquel, quedando la imagen ocupada por su jersey, mientras parece una vez más contemplarla con perplejidad. Entonces él se vuelve y camina al fondo del salón, dejando el dinero dentro del bolso [Figs. 260-261]. A la mayor afirmación de una figura en toda la película, sucede una intensa activación del fondo, por un simple gesto que redefine la situación de la primera. Su retorno, pues, ya no puede sino tener a aquel presente: no solo nosotros estamos pendientes del bolso sino ella misma, que espera a que él se vaya para mirar. Del primer plano Tina ha pasado al fondo, por propia voluntad, pero empujada por ese dinero que la caracteriza como prostituta. Vemos además que el dinero no se trata frontalmente, que él lo paga al final como al término de la comida en un restaurante, pero ahora a escondidas, sin que nadie haga referencia a ello. Incluso un espectador despistado se podría perder este detalle fundamental, reducido a apenas un segundo y pensar, como quien toma a los militantes por atracadores, que estas dos personas son amantes. La diferencia sería grande: la de la prostitución es una relación clandestina, como la de los militantes, pero marcada por el dinero: un trabajo clandestino. Observamos así que si el primer encuentro con el cliente fue seguido por un plano del trabajo, este será precedido.

Plano 24

Javier retorna a la película en su relación con Tina. Volvemos a asistir a la vida en pareja, ahora una pequeña viñeta casi cómica, que comienza en acuerdo con los

planos previos, con una pequeña confusión por la que cada uno entra en la habitación del otro, pero concluye con ambos abrazados, besándose, y corta (como el plano 17) cuando ambos van a hacer el amor (como en el 17, adviértase, ella es la que se ofrece en la cama) [Figs. 262-264]. El plano une en el mismo continuo, en el mismo movimiento, las dos habitaciones y sus dos habitantes, pero invirtiendo la relación, de modo que cada uno entre en la del otro en vez de en la suya. Este plano es, por lo tanto, uno de los más puramente matemáticos de la película, de los más puramente elaborados a partir de una permutación de elementos. Con ello, también es uno de los más fluidos (casi es eso lo que, unido al equívoco de las puertas, evoca la comedia, de un Lubitsch por ejemplo, tan memorable en su uso): consiste en la realización completa de P1, uniendo con rapidez sus tres puntos de gravedad, del pasillo a la habitación de Javier, movimiento a su vez alternado con las apariciones de los personajes, de modo que cada desplazamiento a la derecha (por la necesidad de retroceder a la altura del segundo punto, el movimiento lateral se ha de reiniciar) acompañe la entrada de cada uno en la habitación del otro.



Fig. 262



Fig. 263

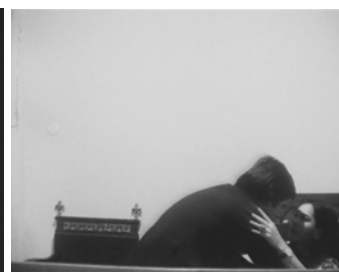


Fig. 264

Plano musical, coreográfico, evidencia una musicalidad ya referida acerca del plano 5, entendida como el movimiento de una película, el entramado compuesto por los movimientos de los actores, los objetos, la cámara, amén de los sonidos, los colores, las formas y volúmenes, en suma, el aspecto más sensorial de la película, más significativo, pero sin el que una película difícilmente puede fascinar, generar ese amor que según Ruiz debe ser luego comprendido con la ayuda del distanciamiento. Es una música que en *Contactos* se concentra en los ritmos de entradas y salidas (generalmente de campo), el sonido que las acompaña (las puertas, pero también los pasos), el acto de sentarse o levantarse... y que siempre se ejecuta con lentitud, incluso cuando se trata de manifestar pasión como en este caso. Los actores no fingen pasión, sino que se abrazan sin mediar palabra, se besan y no se sueltan. El acto está ahí pero no interpretado, porque la música, la tonalidad, la clave, los timbres escogidos, no permiten el abrazo violento, el beso furioso. Baste escuchar el sonido de los zapatos arrastrados por el suelo y la ropa frotada con las manos, único sonido que acompaña al desplazarse de la pareja agarrada hacia la cama, para entender lo desvinculada que está la película del arrebató sexual de sus protagonistas. Viota podrá faltar a la norma de sus emplazamientos y movimientos de cámara (acabamos de verlo), a la de las relaciones entre sus planos (el posible montaje paralelo), pero nunca lo hará con su ritmo, con este pulso constante, monocorde, que mantiene todo bien atado a una gravedad de la materia, de los objetos, que en su persistencia ayuda a crear la atmósfera sensorial de pesadumbre y derrota que domina todo *Contactos*. Pero sobre todo no lo hará porque sabe, como Octavio Paz, que “el instante se disuelve en la sucesión anónima de los otros instantes. Para *salvarlo* debemos *convertirlo* en

ritmo”³⁴⁶. ¿Y que es el ritmo? “Lenguaje rítmico”, una “relación de alteridad y semejanza: este sonido *no* es aquel, este sonido es *como* aquel”³⁴⁷.

Plano 25

La película reitera la presencia y estabilidad de la pareja. No incluido en el guión, el plano 25 repite casi literalmente una parte del 11, aquella en que Javier recoge a Tina en la calle. Solo eso. La repetición alude a una rutina de pareja bien establecida, lo cual podemos identificar con una estabilidad, con un buen momento entre ambos, a pesar de las clandestinidades.

Pero no solo hay una repetición sino la brevedad suficiente para que podamos advertir que el plano consiste, sobre y ante todo, en una repetición. Llama la atención, pues, sobre una estrategia que nutre constantemente la película. Viota había aprendido del análisis de *Mobile* de Michel Butor a cargo de Barthes, que “la continuidad retórica desarrolla, amplifica; sólo admite repetir transformando”, mientras que hay otra retórica que “repite, pero combina diferentemente lo que repite”³⁴⁸. Se puede hacer, pues, una obra con una cantidad reducida de elementos, pero combinados entre sí de formas diferentes. Enumeremos:

Personajes: Tina, Javier, patrona, cliente, policías.

Espacios: pensión, restaurante, calle, casa del cliente.

Tina es el único personaje que se combina con cada espacio y con cada personaje, hecho que reafirma su centralidad. Pero lo principal es que cada combinación personaje-espacio define una función para el primero: si Tina está en la pensión o en la calle, es la enamorada de Javier; si está en el restaurante, es la trabajadora; si está en la casa del cliente, la prostituta. Si Javier está en el restaurante es también camarero, pero en la pensión puede ser tanto el enamorado de Tina como el militante, actividad cristalizada sobre todo en su presencia en el exterior. En tanto personajes principales, su ubicuidad es mayor que la de los secundarios, más reducida: la patrona solo aparece en la pensión, los policías en esta y en la calle (inadvertidos), y al cliente, eso sí, solo se le escapa la pensión: Viota guarda para el final su aparición en el restaurante, y le presenta en un plano temprano paseando por el exterior, combinación que puede considerarse enigmática (como si tuviera alguna relación con los militantes) o casual.

Si Paz hablaba de la salvación del instante, Barthes lo hace del detalle: <<En *Mobile* el “plan general” es nulo, y el detalle se eleva al rango de estructura; las ideas no están “desarrolladas”, sino distribuidas>>³⁴⁹. El beso que da el cliente en el cuello de Tina reaparecerá en el plano 30, igual que la joven se separa para leer un libro como hizo antes Javier, o repite frases en contextos e incluso a personas distintas. Hay finalmente una gran cantidad de constantes y pequeñas repeticiones cotidianas, presentes en casi todos los espacios: los pasos, puertas, sonido de ropas, etc.

Viota explicará en una carta a Santos Zunzunegui varios de los elementos que interesaba señalar sobre *Contactos* para una hoja de sala. El primero era:

³⁴⁶ - Paz, Octavio, op. cit., p. 70.

³⁴⁷ - Ibídem, p. 69.

³⁴⁸ - Barthes, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 2009, p. 254.

³⁴⁹ - Ibídem, p. 246.

Estructura compuesta por muchos *menos* elementos y mucho menos *variados* de lo que es habitual. Se sustituye el *desarrollo*, la *ampliación* (de espacios, de hechos, etc.) habitual por la *recurrencia*, la *distribución* de un número limitado de elementos (esto tiene relación con un texto de Barthes, *Ensayos críticos sobre Mobile* de Butor)³⁵⁰.

Viota especifica cuáles son estos elementos: todos, “desde los movimientos de cámara al trabajo de los actores: gestos mínimos y repetidos: encender cigarrillos, cruzar puertas, etc.”³⁵¹. Su reducción permite evidenciar la organización del film, como ya señalamos (y señala aquí Viota) igual que Oteiza con sus esculturas en tres golpes.

El texto de Barthes sobre *Mobile* data de 1962. En 1970, este tipo de procedimiento ha adquirido una dimensión política considerable, pues al hacer patente el procedimiento de elaboración permite a su vez “evidenciar que el film es un producto intelectual, organizado en una cierta dirección significativa”³⁵². No se trata ya solo de la influencia de los Cahiers, sino de los textos de Barthes sobre Brecht, por ejemplo. El crítico francés ya había profetizado en 1956 la importancia que el dramaturgo y teórico alemán llegaría a tener. Viota podía haber leído alguna obra de Brecht publicada en Primer Acto, pero sobre todo los numerosos textos de Barthes sobre él debieron tener un notable ascendente, por ejemplo cuando señala que “lo que postula toda la dramaturgia brechtiana es que, al menos hoy, el arte dramático, más que expresar lo real, tiene que significarlo. Es pues necesario que haya una cierta distancia entre el significado y su significante: el arte revolucionario debe admitir una cierta arbitrariedad de los signos, debe hacer concesiones a un cierto <<formalismo>>”³⁵³. No estamos tan lejos de Paz cuando afirma que “la poesía es lucha perpetua contra la significación”³⁵⁴. El arte debe romper con una <<estética de la expresión “natural” de lo real>>³⁵⁵:

Para Brecht, hoy en día, es decir, en el seno de un conflicto histórico, en el que lo que se ventila es la desalienación humana, el arte debe ser una anti-Physis. El formalismo de Brecht es una protesta radical contra el envasamiento de la falsa Naturaleza burguesa y pequeñoburguesa: en una sociedad aún alienada, el arte debe ser crítico, debe cortar toda ilusión, incluso la de la “Naturaleza”: el signo debe ser parcialmente arbitrario, sin lo cual volvemos a caer en un arte de la expresión, en un arte de la ilusión esencialista³⁵⁶.

Es así que el formalismo, cierto formalismo al menos, acaba deviniendo herramienta política fundamental, como Viota explicaría a Güemes respecto a la evolución de Maiakovski. Las estrategias formales del cineasta patentizan la forma y esto introduce una falla en la relación de significación: los signos son signos mellados, afectados por su consustancial pero siempre camuflada arbitrariedad. La “naturaleza” de *Contactos* es una “anti-Physis” porque la repetición de los mismos espacios por un corte entre planos cada vez más visible (por su brevedad, por su arbitrariedad, por su eterno retorno a lo ya conocido) acaba creando un espacio

³⁵⁰ - Carta de Paulino Viota a Santos Zunzunegui, Santander, 8-IV-72.

³⁵¹ - Id.

³⁵² - Id.

³⁵³ - *Ibíd.*, p. 113-114.

³⁵⁴ - Paz, *op. cit.*, p. 72.

³⁵⁵ - Barthes, p. 114.

³⁵⁶ - Id.

dividido y discontinuo, allá donde el cine “idealista” busca siempre establecer una continuidad en las relaciones entre los espacios que la aproxime a nuestra experiencia cotidiana (distancia entre casas, por ejemplo, pertenencia a unos barrios u otros, formas de desplazamientos y razones para los mismos, conciencia del momento del día y hora en que se está en uno sitios u otros... nada de esto ofrece *Contactos*):

1º/ el violento paso, por corte seco, de uno de esos espacios a otro y 2º la imposibilidad, que se establece, de pasar a un espacio distinto crea un violento vacío entre esos cinco espacios. Mientras que en el cine idealista el encuadre es una ventana sobre un espacio imitado (indivisible) y total y el fuera de campo no era más que la ratificación, la garantía de esa indivisibilidad del espacio total, en *Contactos* el fuera de campo, no es tanto el que se establece momentáneamente en el interior de cada uno de esos cinco espacios conocidos por el espectador, sino el VACÍO total, imposible de cubrir que se establece *fuera* de esos cinco islotes o fortines espaciales. (...) El espacio en campo de *Contactos* (entendiendo como tal *todo el visible* en cada encuadre) no es ya una parte del total real, sino un espacio construido y discontinuo por tanto (...) elaborado para el discurso del film³⁵⁷.

Si *Duración* siempre será tratada por Viota como una obra menor, una “película-provocación”³⁵⁸, es por una abstracción que no considera tan fecunda como el mantener viva la llama de la figuración y del argumento convencional. Mantener cuatro espacios claros, concretos, permite crear la discontinuidad entre ellos; la materialidad de los personajes, lo enigmático de sus psicologías y relaciones; el argumento, sus fallas, agujeros, enigmas... El espectador ha de ser situado en terreno conocido para que la intervención formal sea elocuente, advertida, efectiva. *Contactos* interviene sobre el modelo del cine “idealista” y para ello necesita parecerse en algo en él.

En realidad, no hay tal elección: ese cine es el que ha mamado Viota desde niño, y es en el fondo el que más le gusta. No puede arrancarse a ese suelo que es también el de Ford, el de Preminger o Ray, cineastas que caen en la rica categoría quinta de la clasificación de Comolli y Narboni. Pero durante unos breves años, no cabe duda de que Viota será un cineasta de vanguardia, a la altura de su tiempo y en el sentido más militar del término: uno que planta batalla contra un enemigo (el cine idealista que encarna la ideología burguesa y ayuda a reproducirla mediante la identificación y la representación) colocándose en el frente, en las primeras trincheras: con cada una de sus balas/golpes/piedras etc., el edificio de la forma idealista es mellado, agujereado, deformado. Si la vanguardia no solo busca una forma nueva de arte, sino con ella una forma nueva de vida, Viota se encuentra allí, aunque esa nueva vida sea algo más modesto (o más ambicioso) que lo planteado por las vanguardias artísticas e históricas: el fin del franquismo, la superación del capitalismo.

³⁵⁷ - Carta de Paulino Viota a Santos Zunzunegui, Santander, 8-IV-72.

³⁵⁸ - Así la denomina en Viota, “Carta sobre *Contactos*”, op. cit., p. 110.

Plano 26

A pesar del silencio (solo roto- o más valdría decir “constituido”- por la puerta, los pasos, el sonido de barrer), de la falta de diálogo, del comienzo de jornada, de la escasa actividad, el plano 26 dura más que el 8. Pese a ser archiconocido, ahí sigue, afirmándose con duraciones excesivas tal como se dio a conocer. Ningún elemento innecesario es introducido: ningún diálogo, ni una sola palabra se cruza entre los personajes. Solo la realidad que ya conocemos: el trabajo, y que Javier llega con prisas, más tarde que Tina. Este plano pertenecería al grupo de los que parecen capturar fragmentos de tiempo al azar. Sí que empieza con la llegada de Tina (un poco antes, si acaso, pero solo unos segundos), pero termina donde termina como podría hacerlo en otro sitio. Este tipo de plano en realidad no es tan frecuente en la película como parece: a él pertenecerían (y siempre con matices) el 1, 4, 7, 14, 16, 19, 22, 29, 30, 32. Diez planos de treinta y tres. E, insistimos, todos ellos presentan matices: por ejemplo, pueden terminar en un punto cualquiera, pero el de su comienzo no ser casual.

¿Qué sucede con los demás? El 2 se dedica muy claramente a mostrar a Javier y a los policías, un plano breve con dos elementos (primero le vemos a él, luego a ellos), estructura que se repite en 4 (hombre a la mesa, mirando a izquierda en un cuarto, hombre con cigarros, a la derecha en otro) o 13; el 3 empieza con un personaje que entra y termina con el mismo personaje que sale; el 8 termina con la conclusión de un diálogo relevante, 9 y 18 con la puerta que se cierra (en 9, además, se muestra entrada y salida de Tina, sumándose por ello al grupo de los planos con dos tiempos); 11 termina de forma muy clásica con un personaje que sale de campo (da igual que no lo conozcamos); en 13 hay dos calles y el fin es cuando los de una se unen al de la otra; 21 termina con el apagado del cigarrillo; 17 y 24 en el punto en que no se puede seguir filmando, el acto sexual, etc.

Las escenas con más contenido dramático no precisan comentario, más que señalar que el azar se incluiría en su interior, en las zonas que quedan vacías, sin drama ni acción, esa “ganga” como decía Viota que es inevitable incluir si se quiere respetar la continuidad entre diversos momentos en un mismo plano. Otras recurren a la simetría para equilibrar su tiempo carente de relevancia, como la señalada en 4 ó 13. Otros planos se limitan a dar una información escueta, como el 25 o el 27 (o el 14, si se vieran las lágrimas: que no lo hagan es lo que convierte su corte en azaroso) y otros, los más interesantes, son planos casi autónomos, casi pequeñas performances, como sucede en el caso del 6 y el 20.

Este plano supone además el ejemplo más claro del uso del restaurante como signo de puntuación, como elemento que ha de ser siempre reafirmado en el interior de la película. En estos momentos, en que el filme encara su recta final y no hay nada nuevo que decir sobre el espacio, Viota se permite nada menos que tres minutos en él, tres muy triviales minutos en que ni siquiera tiene lugar un diálogo como el del plano 8. Es, de todos los a él dedicados, el plano que en mayor medida se dedica a escuchar el espacio, a dejarlo respirar, vivir, en el momento en que además inicia su jornada. Los dos planos que lo rodean, sin embargo, serán escuetamente informativos, durarán lo justo para informarnos de lo que necesitamos saber. Al restaurante, vemos, se le dispensa otro trato.

Plano 27



Fig. 265 Fig. 266

En efecto, el escueto plano 27 sería, al contrario del anterior, uno de los pertenecientes al grupo de planos informativos, una categoría en realidad muy ambigua, ya que los planos que sirven para dar un simple dato (por ejemplo, que Tina y Javier son novios, en el 11), muchas veces sumen este en un mar de tiempo o enigma que lo diluye, le hace perder importancia (como sucede, en efecto, en el 11). Además, ha de tenerse en cuenta lo ambiguas que son muchas de las “informaciones” de *Contactos*, generalmente rodeadas de interrogantes. Así, el plano 29 sería puramente informativo (Tina y el cliente no se ven), pero en realidad no es difícil generar dudas sobre su contenido, y la confesión del 22 en realidad no nos dice mucho, es una mera instantánea. El caso extremo lo presentaría un plano como el 1, cuya información expresaríamos con la proposición “alguien llama”, de una intrascendencia clamorosa, pero que no deja de ser una información.

La de este plano está clara y no es demasiado ambigua: que el cliente no se ha ido o que, si lo hizo (imposible decir si por poco o mucho tiempo) ya volvió y no ha visto a Tina o también ve a otras mujeres (solo más adelante sabremos que es lo primero). Como los tres planos previos han reunido a Tina y Javier de un modo muy alejado del malestar del plano 15, este plano también puede llevar a pensar que Tina se ha alejado de la prostitución (en la misma línea se manifestará el plano 29), pero más bien parece que lo que hemos visto es el periodo en que Tina se concentra en su pareja, en la ausencia del cliente. No prostituyéndose, desprovista de su personal clandestinidad, Tina lo lleva todo mucho mejor.

Por lo demás, perteneciendo al grupo de planos informativos, también se incluiría en el de los contruidos en dos tiempos: de la posición inicial, con la mujer de espaldas [Fig. 265], a la final, con el rostro descubierto y el beso [Fig. 266]. Un detalle peculiar del plano es la puesta en escena de este “desvelamiento” del rostro de la mujer. El cliente pasa de estar detrás del sofá a estarlo delante, movimiento que se prolonga con fluidez en el levantarse de ella, al tiempo que se da la vuelta y es desprendida de la toalla. El papel dominante del hombre, del cliente, queda manifiesto en esta importancia de su desplazamiento, seguido además por la mirada de la mujer. Ella le responde a él, no al contrario; es una presencia dócil, acaso como la de esas mujeres japonesas de, por qué no, muchas películas de Ozu, que además se sientan como la de esta película, sobre sus rodillas (aunque no sobre el sofá, claro está). No es de descartar una pequeña referencia aquí al aprecio

sentido por las películas del japonés vistas en televisión, aunque ciertamente sería una frivolidad un tanto extraña en el contexto.

Tina no está prostituyéndose en este momento, por tanto. Javier y ella siguen trabajando en el mismo restaurante y se les ve bien juntos. El plano 25, en exteriores, no presenta aroma ninguno a clandestinidad. Es el momento del último gran tour de force de la película: un nuevo plano de diez minutos en la pensión.

Plano 28

Como ya se señaló, el diálogo inicialmente previsto para el inicio del plano 28 (con igual posición en ST2C5) fue trasladado al 5, incorporándose aquí el de la secuencia 30, al que se le añaden las dos páginas que se mantuvieron. Así pues, ahora Javier abandona antes de la aparición de la policía, al contrario que en ST2C5. No es un cambio, obvio es, intrascendente: en el guión, la decisión podría parecer fruto del miedo, mientras que aquí no cabe más opción que fundamentarla en la angustia, las pésimas condiciones de vida y de trabajo (son lo mismo). El mundo del franquismo vence a Javier sin necesidad de policía, que aparece cuando ya ha vencido, para rematar a la presa.

Los dos planos largos de *Contactos* no solo son los dos pilares de la película, sino que son también simétricos en cierto modo, al ocupar cada uno la integridad de un eje de la pensión, en este caso P2. La presencia de la patrona, el amor vigilado, la clandestinidad política, aparecen aquí, e incluso el paquete escondido en el otro plano es en este entregado. A pesar de ello, allí donde el 12 solo presentaba a la pareja y la patrona y presentaba numerosos vacíos y tiempos muertos, aquí se suman Juan y los policías y todo es mucho más movido, más “lleno”, de acontecimientos y personajes. Solo faltaría el cliente para completar un pleno. Todo da fe de un ánimo de clausura, y en efecto el final de la película comenzaría aquí, con el abandono de la militancia y el descubrimiento de esta por Tina. Si el primer “pilar” pone fin a una fase dispersa, donde cada plano parece un compartimento estanco cuyas relaciones con los demás son todavía enigmáticas y apenas alguno comienza a aclararse, este segundo precede a los cinco últimos planos, todos los cuales salvo uno tendrán menos de un minuto de duración, y que mostrarán todos los espacios y reintroducirán la dispersión y separación de los elementos.

El comienzo del plano, evidentemente, repite el del 5, con un diálogo entre Javier y Juan, en el mismo salón y encuadrados igual que entonces. Como allí, el secreto del diálogo es constante y la coreografía de los movimientos fundamental.

Dos nombres se desvelan aquí (y el apellido de un tercero). Uno es el del contacto, Juan. El otro es el Tina, nada menos. En realidad, toda la película había transcurrido en atención a una chica sin nombre. De no ser por la policía, y más aún por la patrona, nunca lo hubiéramos averiguado. De hecho, por la patrona supimos también del nombre de Javier, al que la policía añadirá ahora el apellido. Son así los personajes vigilantes los que dan a conocer los nombres propios, de los que la vida de los planos no tiene ninguna necesidad.

Como siempre, nada entendemos de lo que hablan los dos militantes, y por ello destaca más el único dato reconocible: que Javier abandona. La escena transita por algunos enfrentamientos larvados e incomprensibles que se expresan por los distintos ritmos y movimientos de los actores. Por ejemplo: al principio Javier sirve vino a Juan mientras este saca unos papeles de su carpeta. Ambos quedan en

cuadro con los cuerpos hacia el mismo lado, la izquierda [Fig. 267]. Toda esta parte muestra un acuerdo entre los dos. Miran los papeles, que a Javier le parecen bien. Están en lo mismo. La única disonancia la introduce el ritmo: Javier bebe más rápido que Juan. En la salida de campo de ambos, Javier para recuperar el paquete y Juan para entrar en la habitación de aquel, se escenifica la primera disensión, cuyas causas no se explicitarán pero que se harán patentes en el diálogo y las posiciones.



Fig. 267



Fig. 268



Fig. 269



Fig. 270

Los dos retornan, cada uno con algo en la mano. Juan nos da la espalda, lo que le confiere autoridad, y además encara a Javier, que primero le mira pero luego agacha la mirada [Fig. 268]. Después se pone detrás de él, único elemento móvil por tanto del plano, alrededor del petrificado militante pillado en falta [Fig. 269] (aunque no sabemos cuál, se quedó en el guión, pero sí podemos en la película identificar que tiene que ver con los papeles que Juan tiene en la mano y que no pueden haber salido de otro sitio que del cuarto de aquel), para acabar de nuevo frente a él, en una posición sentada más favorable al reprendido [Fig. 270]. Javier vuelve al vino y allí dice que abandona. La posición favorece dar la espalda a Juan, pero sin embargo cada frase (excepto la del abandono) es dicha mirándole [Fig. 271]. Su “no valgo” y su “de momento no hay nada que escribir” se dicen en una búsqueda del otro que responde a la manifestación de aquel de sentir su abandono como un fracaso.

De repente, los movimientos riman: tras esta frase, los dos dejan caer la cabeza al mismo tiempo, inclinada hacia el mismo lado [Fig. 272]. Como movido por esta extraña, repentina y plástica hermandad, Juan camina hacia Javier y bebe vino. De

nuevo, ambos beben a la vez [Fig. 273], en un gesto que no se puede capturar, pues más que la inclinación de las cabezas, más acusada en Javier, es idéntico el alzamiento y bajada del vaso, una coreografía evidente. Los gestos son separados como todos los planos de *Contactos*, pero sin saberlo vibran al unísono. Y Javier dice que no se arrepiente de nada, que ni lo dude. Juan se va y concluye el momento más hawksiano de todo el cine de Viota.



Fig. 271



Fig. 272

Fig. 273

El siguiente diálogo con Tina, en el cuarto de esta, parece repetir el del plano 12, con sus quejas sobre el trabajo y sus preguntas sobre la patrona, presentes también en el 15. Ahora, eso sí, parece Javier el que la busca a ella, como se advierte en el modo en que se aposta en la puerta y no la quita ojo, algo que ella misma advierte. Lo que no cambia es que él la busque a ella para sexo. “¿Estás realmente cansada?” dobla el “¿tienes mucho sueño?” del plano 12. Como sucederá en *Con uñas y dientes*, lo difícil de la situación no restará importancia al placer carnal, e incluso se diría que lo dispara, juega en su favor. Todo pesa a Javier, menos la carne de Tina; lo que le empuja a abandonar la militancia no le hace perder ni mucho menos el deseo sexual, que se diría único resto, única posibilidad de placer en el mundo que vemos (aunque no lo veamos). La ternura de Javier se manifiesta también en el gesto y el modo de besar los ojos de Tina y dejar caer sus manos por su cuerpo, y aún más en el de mostrarlo de Viota, opuesto al de

ST2C5³⁵⁹, que aquí oculta el acto a la cámara, pero haciéndolo visible a cualquiera que mire con atención el cuidado en los gestos de Javier [Figs. 274-276].



Fig. 274

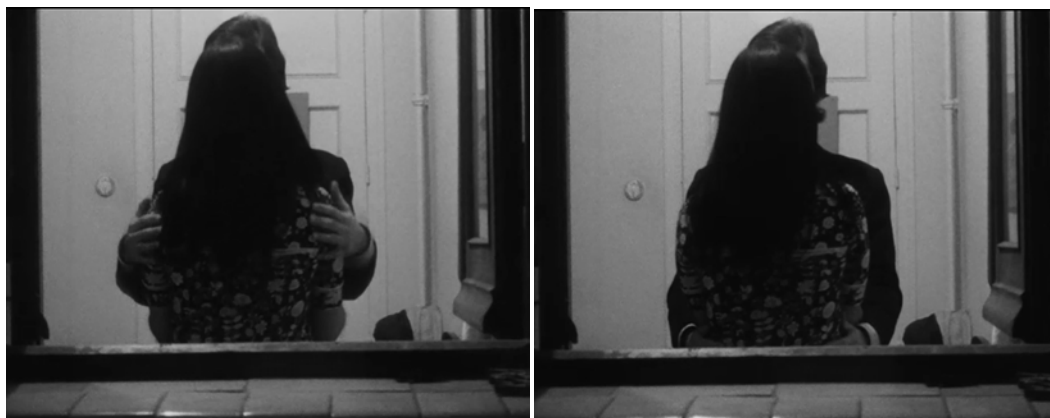


Fig. 275 Fig. 276

El diálogo también se permite dar pistas falsas, como ese antiguo amigo de Javier que le ha pedido dinero, haciéndole perder toda la tarde. Si el “¿cuántos llevas?” de Juan indicaba que notaba a Javier algo bebido, ello puede ser no por haber bebido solo sino con aquel amigo, del que por supuesto nada sabemos ni sabremos nunca. Pero el dato, el único dato de este individuo que nos dirige una vez más a un fuera de campo imposible de reconstruir, es que no tiene dinero. De paso, también sabemos que Javier tampoco tiene mucho.

Así pues, el diálogo Javier/Juan rima con el del plano 5, y el de Javier/Tina con el del 12 y 15. Salvo el abandono de Javier, las novedades son escasas. Todo incide en la rutina, el abandono no va a ser precisamente algo que la rompa. Aparece entonces el tercer tiempo del plano: la policía.

Frente a este carácter rutinario, las idas y venidas entre los centros de gravedad de P2 son mucho más numerosas que en cualquier otro. Habitación-Salón-Tina-Habitación-Salón-Tina es el orden aquí: A-B-C-A-B-C, pero con C siempre apareciendo de paso entre A y B, primero a oscuras, después vacía (solo a la vista). Los desplazamientos son por ello también los más largos de toda la película, de A a B.

³⁵⁹ - Vega, Zunzunegui, Viota, op. cit., p. 379.

Sin seguir a nadie, *motu proprio* una vez más, la cámara decide volver a la habitación oscura para recibir a esos dos hombres que nunca se identifican, pero que la patrona identifica de inmediato: les abre la puerta de su huésped, responde a todo lo que preguntan. Frente a lo que afirma Requena, creemos imposible que la patrona proteja a Javier³⁶⁰: si así fuera, ¿por qué arriesgarse a llevar a los policías a la habitación de Tina, si sabe que él está allí? Puede no dudar de que la joven le protegerá, pero no tiene por qué estar segura de que los policías no entrarán en el cuarto, o cualquier cosa salga mal. No hay ser omnipotente alguno en *Contactos*, los seres vigilantes que coinciden aquí en espacio y encuadre son temidos pero no tienen tanto poder como les suponemos: la patrona no se ha enterado de que Javier sigue en la pensión y los policías pareciera que lo desconocen todo del tipo al que buscan, y con el que coincidieron en plano al comienzo de la película. No parecen saber dónde trabaja, ni que tiene novia, algo sorprendente. ¿O se hacen los tontos? Sea como sea, Javier se salva por los pelos, gracias a esa mujer que le lleva leche con galletas a la habitación y le limpia la camisa cuando están juntos. Como señala aquí sí con acierto Requena el miedo en *Contactos* pertenece a Javier, y solo a él³⁶¹. Agotada o prostituida, Tina afronta lo que le echen, mientras él abandona militancias y se esconde tras puertas.

Un aspecto peculiar de esta conclusión es subrayado por Pierre Léon:

Cuando los policías de paisano, al final de la película, vienen a la pensión para atrapar a Javier, el plano toma prestada su retórica clásica al cine negro: Javier escondido tras la puerta, Tina explicando tranquilamente que no está. (...) Es así como, en el momento más amenazador de la película, Paulino Viota salva la situación forzando su heterogeneidad, ligando como quien no quiere la cosa la escena de amor que se desarrolla enteramente en off con el episodio puramente factual del peligro evitado, gracias a la más sencilla de las astucias del cine³⁶².



Fig. 277 Fig. 278

Si el melodrama parecía manifestarse en el plano 12, el cine negro lo hace aquí, con una “astucia”, como dice Léon, que recuerda a otras presentes en películas como *Perdición* (*Double indemnity*, Billy Wilder, 1944), por poner un ejemplo de

³⁶⁰ - González Requena, op. cit., p. 189. La identidad en esto con Tina es afirmada en la página 150.

³⁶¹ - *Ibíd.*, p. 152.

³⁶² - Léon, Pierre, “La España-tiempo”, op. cit., p. 330-331.

tantos posibles. La artificiosidad de la posición de Javier parece refrendar la cita, como si lo forzado de los elementos buscara introducir cierto ánimo paródico en el momento, patentizar el acto de referencia. Viota no mete más al fondo a Javier, no lo oculta más detrás de la puerta [Fig. 277]. Todos son colocados en la posición que les corresponde, pero sin buscar un realismo. La cita, o cuando menos el momento más genéricamente marcado, es efectuado con artificiosidad. Pero ésta desaparecerá cuando los policías se hayan ido y queden, de nuevo solos, los dos amantes. Entonces, una nueva rima, ahora entre ellos dos, llena de desaliento: sus rostros, que dejan caer la mirada al suelo, al mismo tiempo, con la misma cadencia, esa con la que se hace todo en la película [Fig. 278].

Plano 29

Catorce segundos de duración, y sin embargo son muchos. La cama del dormitorio del cliente, hecha, vacía, sin nadie, sin sonido, un plano vacío de todo, sobre todo cuando sabemos lo que supone esa cama, tan diferente ya para nosotros de la que vimos en el plano 6, esa cama que hacía Tina pero que reaparecía hecha al tiempo que la chica desaparecía. ¿No adquiere un siniestro sentido ahora, aquella desaparición mágica?

El plano dura demasiado porque no se limita a manifestar esa cama vacía, es decir la ausencia de Tina, significativa tras el tenso momento a que acabamos de asistir (¿o no?) o la del cliente, sino porque a cada segundo que añade a su duración más hace creer que alguien aparecerá, aunque sea a tomar un cojín o un cigarrillo. Pero a cada segundo más patente se hace que nada sucede, más insoportable el tiempo vacío mirando algo ya asumido en un segundo. Este plano es pues uno de los “informativos”, pero como todos los de *Contactos* tiene algo más que el mero dato: la duración, el vacío. Incluso de toda posibilidad de entender por qué está vacía esa cama. Quizá, simplemente, porque la han filmado a las doce de la mañana.

Plano 30

Procedente de ST1C4, aportación directa de Viota por tanto, la plasmación final de la escena en la película cambia la habitación de Tina por la de Javier, posiblemente por la posibilidad que ofrece este otro emplazamiento para filmar más de cerca a los actores. En la primera [Fig. 279], hay una presencia mayor de los marcos laterales e inferior, mientras que en la segunda [Fig. 280] solo está presente el inferior. El cuarto de Javier permite filmar más de cerca y hacer con ello más visibles los rostros, mientras que la segunda tiene una posición más alejada y, como se vio sobremanera en el inicio del plano 15, absorbe, hunde más a los personajes en el espacio. La habitación de Javier es, por tanto, el espacio mejor para el último plano de la película que nos muestra a la pareja junta y que, además, lo hace después de los graves sucesos del plano 28. El segundo de los cinco planos que cierran la película, y el único que no dura menos de un minuto.

Que el espacio permita ver los rostros no quiere decir, por supuesto, que vayan a verse siempre. Antes bien, la coreografía de los movimientos establece una elaborada dialéctica entre posiciones de frente o de espaldas a cámara. Observemos por ejemplo que el plano comienza y termina con ambos de espaldas [Figs. 281-282]. Las posiciones, además, son simétricas, con él ocupando el lugar

de ella y ella el de él, algo revelador de la obsesión de Viota por la simetría y del intento de, pese a que el plano parezca inacabado y azaroso (corta en medio de un desplazamiento de ella, sin permitirnos saber siquiera si es hacia él), dotarle de una cierta autonomía gracias a su equilibrio, su simetría compositiva.



Fig. 279 Fig. 280



Fig. 281 Fig. 282

A la dialéctica frente/espalda se suma la de primer término/fondo y fuera/dentro de campo, a lo que hay que añadir un elemento poco común: el ensimismamiento. Por tal referimos la tendencia de Tina a mirar cualquier cosa: revistas, el vaso de leche, la caja de cerillas. Algo que solo pudimos ver, y no de este modo, en el plano 12, cuando Javier se sentaba para leer a Engels en vez de besar a Tina y, en efecto, en el 17 cuando Tina toma el libro de pintura para alejarse del cliente. Todo el plano se dedica a mostrar un desacuerdo larvado, una distancia imposible de definir entre ambos, que por lo menos al inicio nos pilla de sorpresa en lo que a ella, personaje central en la escena, respecta, sobre todo si hemos leído el plano 29 como una manifestación de la retirada de Tina de la prostitución tras el suceso con Javier.

J: ¿Te sientes realmente a gusto?

T: Desde luego. ¿Por qué no habría de estarlo?

J: No sé. Esta situación podría resultar incómoda para ti.

T: Estoy acostumbrada a todo.

J: Eso no es precisamente un halago.

Cuando Tina dice la última frase, está sola en campo [Fig. 284] y su posición se ha mantenido en el mismo punto casi desde el comienzo del plano. Javier ya ha salido por la izquierda, pero antes de esto nos daba en todo momento la espalda

[Fig. 283]. Para nosotros y para él, pues, el único rostro es el de ella, ella es la protagonista del plano. En consecuencia, pasa enseguida a primer término [Fig. 285].



Fig. 283



Fig. 284



Fig. 285



Fig. 286



Fig. 287

Su importancia aparece refrendada por un detalle: el tiempo en que se demora en decir “perdona”. Ya sus frases anteriores son extrañas. Al inquietante “me gusta que me cuides” de él ella responde “es un deber”. Más adelante, su “estoy acostumbrada a todo” es dicho de espaldas a él, con mirada de reojo en su dirección. Él no considera esto un halago, con razón, aunque no se quejó del “es un deber”, expresión no muy amorosa que digamos. Algo parece bullir en el interior de Tina, y tampoco es ajeno a ello que Javier la convierta en el centro del diálogo desde el comienzo, insistiendo en preguntarla si se encuentra a gusto. Pero lo más extraño es el tiempo que tarda en llegar su disculpa, la silenciosa calma que se toma en beber, posar el vaso, tomar la revista y empezar a mirarla. Tina es servicial como siempre, pero en esta ocasión no parece tomarse muchas molestias en que su novio no tenga “queja del servicio”.

Javier entra en campo como llamado por esta displicencia, por este silencioso desplante, y se encuentra inesperadamente con otro, cuyas razones esta vez nosotros sí podemos entender. Javier la toma y la besa con intensidad en el cuello. Ella tarda en dejarse hacer, tarda en girarse, en soltar la revista (el sonido de esta es además brusco, como si se hubiera caído), y reacciona con tensión, dejándose hacer pero sin implicarse, hasta que, sin brusquedades, deja que su frialdad la separe sin más.

Su reacción, para nosotros, es clara. Acaba de repetirse el encuentro con el cliente. Como sucedió en el plano 17, ella lee y el otro la besa el cuello [Figs. 286-287]. Incluso se diría que el cliente era más cordial: ella podía leer mientras él la besaba, mientras que Javier, al tomarla del hombro y girarla hacia él, casi la obliga a dejar la revista. Sea como sea, la evocación para ella es clara. Él la busca

sexualmente (“No parece que tengas muchas ganas”, la dice), pero el gesto repetido nos muestra que en ese momento ella se siente usada, el sexo como una extensión de su natural vocación servicial: un deber. Mujer sin las reticencias al sexo que eran usuales en (el cine de) la época, Tina no es por ello ajena al sentimiento de indignidad que puede generar en ocasiones la disponibilidad sexual, a lo cual hay que sumar por supuesto la prostitución que, si bien selectivamente, ejerce. En el plano 12 vimos una reacción negativa al “tú no puedes asustarte por nada” de su pareja; aquí, a un trato de ésta que le trae a la mente la prostitución. Primero es la leve ofensa de que el otro dé por hecho que, si no suele asustarse por el sexo, no lo haga entonces nunca, lo que en el lenguaje de la época puede asimilarse a ser una “cualquiera”; después, de la sospecha de que para el novio su valor principal es el sexual. La gravedad del malestar crece³⁶³.

³⁶³ - Un caso cercano podría ser el de la joven que, en el capítulo central de *Tiempo de amor* (Julio Diamante, 1964), llora ante dos hombres porque “creéis que porque una vez sea de uno ya todos tenéis derecho”. La falta de represión, o la simple naturalidad en el ejercicio del propio deseo en una mujer puede ser rápidamente convertido en abuso por parte del hombre. Así, Tina no tiene problema en hacer el amor reiteradamente con su pareja, pero se duele cuando él da por hecho que lo hará. En el fondo, el desprecio masculino por la mujer sexualmente libre (incluso aunque solo se permita serlo un día) es un hecho manifiesto y temible: en la película de Diamante, la novia del primer capítulo se entrega al marido tras doce años de noviazgo y después teme que por ello éste la deje, algo que la mirada del hombre a las piernas de otra chica sugiere como más que posible. La Tina de *Contactos* añadiría a ese “verdadero decálogo de los sufrimientos de la mujer en la sociedad patriarcal” (y, añadimos, franquista) de Diamante (Palacio, Manuel, “Los sufrimientos de la mujer”, en F. Heredero, Carlos, Monterde, José Enrique, op. cit., p. 412) el caso de la pareja desinhibida, de vida dificultada por las condiciones laborales y el conservadurismo social donde, para más inri, concurren la prostitución y la militancia antifranquista. Así, si hay en España “toda una tradición de cine realista que adopta el esquema dramático de la pareja que no puede consumir su amor” (Cueto, Roberto, op. cit., p. 134), *Contactos* muestra a una que, pese a todo, lo consuma, sin que ello impida que el mismo contexto terrible se afirme. El problema no es ya cómo la España del momento impide que una pareja haga el amor, sino cómo el problema no es exactamente hacerlo o no, puesto que ese contexto nunca dejará de ejercer su efecto. En el cine a que alude Cueto, fundamentalmente el NCE, la represión sexual es fruto de lo político; en *Contactos*, lo sexual mismo lo es: “podríamos decir que la escena sexual es una metáfora, una caja de resonancia, una vez más una repetición (...) de la escena política” (carta de Viota a Zunzunegui, op. cit.). El cine del NCE estaba centrado en la represión, en lo político como impedimento para la realización de un sexo ansiado y soñado; *Contactos* es una de las escasas películas españolas que muestran a lo político como inserto en la práctica misma del sexo, que queda fuera de toda idealización que lo presente como campo ideal de libertad ajeno al ejercicio del poder. De forma distinta, pero como el Ballard de *Crash* (1972), como el Pasolini de *Saló o las 120 jornadas de Sodoma* (Salò o le 120 giornate di Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975), como el Damiano de *El diablo en la señorita Jones* (Devil in Miss Jones, Gerard Damiano, 1974) y tantas otras, el sexo no es el afuera de nada. “Diréis que estoy anclado en una versión economicista del marxismo en este terreno, pero es así: yo veo siempre a los personajes como muy determinados por las circunstancias en las que viven. La situación de la pareja era horrorosa, no sólo por la angustia de la militancia, sino por su propia vida, su trabajo, la falta de dinero. Eran camareros. Ella, incluso, en cierto modo se prostituía. No iba con cualquiera, pero aceptaba invitaciones de un cliente. Era una situación sórdida en la que, lógicamente, la mujer aparece como un

Que ella está sola, lo demuestra que, al verla poco dispuesta, él vuelve a salir de campo. Ella retorna al fondo y ojea otra revista. El vuelve al primer término y ahora reclama su protagonismo, “con todos los jaleos que tengo, si encima te encuentro preocupada, no sé qué voy a hacer”. Parece preocupación por ella, pero el problema principal es evitar que él se preocupe, que se ponga más nervioso. Ella no puede estar preocupada porque entonces eso añadirá preocupaciones a las de él. Y a él le gusta que le cuiden. La mujer debe ser una amante, pero también una madre que proteja al hombre de las inclemencias del mundo. La novia es, más en concreto, una madre que también protege, alivia, mediante el sexo. Faltar a este “deber” es grave: Tina se autoinculpa (“soy una tonta”), pero vuelve a fallar pidiendo una salida a ese exterior que aterroriza a Javier (¿por la vigilancia? en realidad es más grave), y que en cualquier caso no le interesa porque lo único que le apetece es “descansar”. Ella vuelve al frente pero ya en términos de entrega: ahora es él quien está de espaldas, él a quien mira y busca ella. Pero nada contenta a Javier. Se enfada por la propuesta y se aleja, y mientras Tina observa ensimismada una cajetilla de cerillas, dice que “lo que más me fastidia es que las cosas nunca se resuelvan definitivamente”.

El lenguaje vago, alusivo y ambiguo de *Contactos* hace de la afirmación algo casi universal: la vida como un continuo de problemas que excede el franquismo, el trabajo, todo. Posiblemente Javier no va tan lejos, pero no es poco pedir que algo se resuelva “definitivamente”. La angustia de Javier parece una insatisfacción radical que realmente nada puede resolver, y en cualquier caso una incapacidad de afrontar las dificultades de la vida que no puede por menos que soliviantar a la resuelta Tina, que reacciona como con un resorte a la frase abandonando su ensimismamiento, enderezándose y mirando al frente, diciendo que “eso es inevitable”³⁶⁴. Tina sabe bien que los problemas nunca acaban y que hay que enfrentarlos, buscar nuevos modos de salir adelante. La manera en que da un paso adelante convierte su frase en casi aleccionadora, como si este fuese el momento del “mensaje” de la película, adaptado por supuesto al minimalista modo acostumbrado. Pero Javier está detrás, de espaldas, encerrado en su perenne angustia. Lo que Tina propone entonces es lo mismo que él hizo antes: descansar. Por su tono, no parece referirse a lo mismo. Se da la vuelta y le mira. Los dos quedan de espaldas. “Lo que más me duele es no haberte podido ayudar”. Ella le mira a él pero él no mira a nadie. Sus posiciones rematan con una suerte de doble negación un juego de movimientos donde siempre uno nos ofrecía su rostro.

Nos despediremos de ellos dos juntos de este modo. Les hemos visto, en este plano que resume toda su historia, acercarse y alejarse el uno del otro, pero ahora (y esto sí es nuevo) sin nunca coincidir. Un final poco halagüeño, rematado con dos espaldas. El guión terminaba con los dos besándose, y ella desabrochándose el vestido para hacer el amor. En la película *Viota* no buscará un final tan fácil. Corta

elemento pasivo y superexplotado. Tenían una contradicción fortísima entre su activismo y lo siniestro de su existencia cotidiana. Tenían que andar a trancas y barrancas. Sus dificultades económicas, su vida sórdida y su activismo dificultaban sus relaciones afectivas. Había siempre latente un intento de relación amorosa que no fraguaba nunca, porque la situación no lo permitía” (Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 17). Como muestra *Viota* (de acuerdo en esto con *Diamante*), en esta situación la mujer lleva la peor parte.

³⁶⁴ - Habremos de encontrar idéntica relación en la escena inicial de *Cuerpo a cuerpo*.

en un punto que parece casual, azaroso, no el más apropiado, pero el que mejor permite no rematar la historia, dejarla en ese punto de desencuentro que no sabemos en qué concluirá, como no sabremos nunca en qué terminará la historia de estos personajes. Pero ¿cómo terminar una película que nos muestra que nada se resuelve “definitivamente”? ¿Cómo ser tan incoherentes como para ofrecer un final triste o feliz, positivo o negativo, constructivo o apocalíptico? Nos despedimos de la pareja en la certeza de que nada será fácil para ellos, porque nada hay que se lo permita.

Plano 31

A tres planos de acabar, *Contactos* da sorpresas. En la combinatoria que la constituye, el cliente de Tina es también relacionado con el restaurante donde ella trabaja. Por ello, como explicamos en el anterior capítulo, le denominamos “cliente”: en este plano descubrimos que no solo lo es de ella, sino también asiduo del restaurante, lo que nos permite deducir que de ahí viene la conexión entre ellos, ya que el modo sutil en que él la paga en sus encuentros no da mucha idea de una Tina prostituta habitual sino de alguien que ha aceptado una oferta que es tácitamente de prostitución. El diálogo permite además confirmar que desde el plano 23 en efecto Tina no se ha prostituido.

En la combinación, otro elemento: una frase del plano anterior aparece aquí, “es un deber”. Otra repetición que liga al novio y al cliente, por la común conciencia servicial de la mujer, al parecer condenada a no salir nunca del sector servicios ni en su más íntima cotidianidad. Es ahora dirigida al cliente, igualmente en referencia al acto de cuidar. Tina es resuelta e independiente, pero lleva profundamente asimilado el papel servicial en que sin duda ha sido criada, como tantas mujeres, sobre todo de aquella época. El deber de la mujer es el cuidado, al que aquí se añade el sexual.

Pero el plano termina con un rechazo. La invitación de él a ir a tomar algo es cortada por ella que se niega a ir, aduciendo cansancio. El gesto, en una película convencional, sería interpretable como una negativa de Tina a seguir prostituyéndose con el hombre, pero en una como *Contactos* no se puede estar seguros. Si el salir a tomar algo es un eufemismo o no, no lo sabemos, aunque el desarrollo de la invitación (él dice que así ella no tendrá que recomendarlo a nadie sin haberlo conocido) invita a creer que es real. Siendo así, ¿está intentando llevar la relación a otro nivel, o es un modo cordial de reanudar el contacto perdido, o un modo no tan extraño de iniciar una velada (aunque ya hayamos visto en otro plano cómo él la espera en su casa)? Cualquiera de las opciones implica también sentidos distintos en la respuesta de ella, por los cuales podría o no estar terminando con la prostitución. Con la balanza inclinada más bien hacia el abandono de esta actividad, por su relación con su contexto, una última pregunta: ¿qué implica esto? Y, ¿cómo relacionarlo con el plano siguiente?

Plano 32

Nos atrevemos a calificar este como el plano más enigmático de *Contactos*. Estrictamente no lo es y pertenecería al grupo de acciones intrascendentes captadas al azar, pero una acción en efecto de tan poca importancia, en un plano tan breve, utilizada como último plano de la protagonista principal, no puede sino

convertir la intrascendencia, el vacío de significación, en un enigma máximo. Imposible no prestar la máxima atención al plano después de la primera visión, buscar alguna clave que lo haga legible, que le dé un sentido, algo que permita rematar las dudas generadas por los dos planos anteriores. ¿Podría Tina estar haciendo las maletas para irse? Posiblemente se limita a meter la ropa en el armario, como se sugiere en CC3, de donde procede el plano, pero la marcha no es descabellada: visto el rechazo al cliente, que si parece definitivo no es tanto por el contenido del plano cuanto por su “contacto” con los planos 29 y 27, y su evidente malestar con Javier, esta última acción bien puede sugerir un abandono definitivo de ambos hombres y una marcha, en simetría con el principio. Simetría imperfecta, lábil, por supuesto, en tanto la marcha está lejos de ser obvia.

La cama vacía del plano 29 puede hacer pensar que la escena anterior ha unido más a Tina y Javier y por ello el plano, que nos informa por el alusivo método habitual de que ella definitivamente abandona al otro, pero el 30 lo cambió todo al mostrarnos un manifiesto malestar, donde además Tina siente por primera vez a su pareja como equivalente del cliente. El rechazo a este en el plano siguiente podría ser otra forma muy indirecta de sugerir que abandona, en realidad, a ambos.

Como siempre, demasiados interrogantes, ninguna respuesta clara. Con ello nos deja *Contactos*, con la vida rutinaria que sigue, con un fragmento de vida sin significado, un trozo de tiempo recortado para convertir una conclusión en una nada, allí donde un final siempre ha de ser algo. Aunque, por supuesto, este es el plano final de Tina, pero no el de *Contactos*...

Plano 33

Contactos termina con una mirada a cámara. Una figura en cierto modo convencional del cine moderno, cuyo uso conclusivo ya era bien conocido por algunas afamadas películas. Viota mismo comenta algunas en un debate sobre la película³⁶⁵, pero lo interesante es la razón: algunos miembros de la audiencia no la han advertido. En realidad, la mirada es manifiesta, sobre todo vista en una sala de cine, pero es distinta a todas las que el cineasta comenta: la imagen no se detiene, no se sostiene, lo único que hay en el plano es ella y sin embargo para la imagen es un elemento más. Parece una mirada casual, puede generar la duda de si se dirige a la cámara o es un error. Es una mirada excepcional por ser a cámara, pero que igualmente carece de tal excepcionalidad en tanto nada cambia en la película por ella. No se quema el celuloide, no se detiene la imagen, ni siquiera hay un primer plano o música que la culmine. Es un final anti-espectacular, como si la película quisiera equilibrar esta concesión a uno de los tópicos mayores del cine moderno con la negación de su poder conclusivo.

No parece ser pues esa mirada la que concluye la película, que pareciera hacerlo, como no puede ser de otro modo, por azar, en un punto cualquiera. Pero la mirada atraviesa la cuarta pared que ha sido constantemente respetada³⁶⁶, aunque en ella

³⁶⁵ - Paulino Viota. *Obras 1966-1982*, DVD2.

³⁶⁶ - Solo una excepción: la otra mirada de Javier en el plano 14. Pero la expresión de su rostro parecía más bien la de un hombre que nos mira sin vernos. Esta mirada es distinta,

se situara con una presencia física muy ostensible, una cámara a veces más personaje que los propios seres humanos que habitaban los espacios, y que guardaba siempre una distancia que rompe aquí Javier con la dirección de sus ojos, sin que a la cámara parezca importarle mucho. La consecuencia es que la interpelación al público que siempre supone tal mirada se ve entorpecida, dificultada, es una mirada a la que le cuesta afirmarse, como a todo en la película, sobre todo si se trata de actos que pretenden escapar de algún modo a la negritud reinante: el amor, el activismo político. La mirada a cámara parece ser un último acto desesperado por parte de Javier de escapar de su ruina, interpelándonos.

En la base, pues, es una mirada a cámara común, que busca al público, su reacción, su empatía, pero que es maltratada por la película como todo acto de rebeldía es socavado por su contexto.

Pero es una mirada a cámara. *Contactos* no termina en un lugar cualquiera. Concluye con el personaje más angustiado de todos, mirando a cámara. Quizás la atraviesa y nos busca a nosotros, pero también puede ser que por fin mire a la cara a aquello que le vigila, que no le pierde de vista. Le conocimos en la misma calle, en la misma esquina (Viota, siempre simétrico, invierte la dirección de su camino), cruzada también por los policías que, sin saberlo él, le vigilaban. ¿Y no ha sido la cámara la vigilante perpetua, constante, de las acciones de sus protagonistas? Un voyeur, es decir, una mirada no omnisciente, que experimenta los obstáculos interpuestos entre la visión y sus objetos, obstáculos esenciales al disfrute específico de su actividad (esenciales, aquí, al sentido de la operación).

Quizás entonces lo que Javier descubre es la cámara, no al público. Y así la película no puede sino terminar. Tal vez es el único triunfo de la película. No lo sabemos. Una vez más, no lo sabemos. Tal vez está simplemente en nosotros el sentirnos interpelados o no. El sentirnos en el lugar de esa cámara, o detrás de ella, o delante.

Finalmente, y ello tampoco es baladí, la película concluye con Javier. Aunque es cierto que también empezó con él, su presencia fácilmente podía ser tenida como casual en el plano 2. El primer personaje de *Contactos*, para nosotros, es Tina, sin duda alguna: la persona que llega a la ciudad, con la que conocemos el escenario principal... Terminar con Javier es hacerlo con el personaje más atormentado, que aparte de que acaso haya sido recién abandonado por Tina (es una posibilidad cierta) es, también, el activista. Terminar, pues, con la invocación a una actividad de lucha contra el franquismo para la que nada estaba fácil. Frente a las miradas a cámara ternuristas, empáticas, de *Las noches de Cabiria* o *Vivir su vida*, la mirada de Javier puede ser vista como, por y sobre todo, una conclusión política. No una llamada a las armas, a la actividad clandestina en la que muy pocos de los participantes de *Contactos* se implicaron, sino a la posición del espectador frente a la situación planteada (a la que no es ajena la propia ruptura manifiesta del edificio representativo del cine "idealista"). *Contactos*, en cierto sentido, termina como *Con uñas y dientes*, con una pregunta dirigida al público. Y con un protagonismo sin ambages de lo político, obsesión central del Viota de los años que seguirán.

y además él debe girar su cabeza para encontrarnos, mientras que en la otra ocasión caminaba en nuestra dirección, pudiendo mirarnos simplemente por casualidad.

7. LA BUENA LETRA

Es lógico considerar *Con uñas y dientes* como el paso siguiente a *Contactos*, ya por la prosaica pero admisible razón de ser el segundo largometraje de Viota, ya por su temática política o incluso su contraria operación formal, pero antes de llegar allí deben de considerarse dos momentos previos: uno es la larga escritura de un guión para largometraje que no llegaría a filmarse, proceso que concluiría con la realización de *Con uñas y dientes* y que analizaremos en el capítulo siguiente; el otro es *Jaula de todos*, un cortometraje de 1974 que surge por sorpresa, debido a la oportunidad que ofrece a Viota su amigo Luciano Berriatúa de rodar un cortometraje con el material sobrante del rodaje de un largo propio, *El ojo de la noche*, utilizando además su equipo, que incluía, al fin, un travelling. Desconocemos las fechas concretas en que se rueda la película, aunque sí que fue en verano de 1974, siguiendo sin apenas cambio un guión que adapta una parte de *Esto no es un cuento*, un relato breve de Denis Diderot publicado en 1773 que Alianza había editado en España ese mismo año³⁶⁷. Es, por tanto, la única adaptación literaria de toda la carrera de Viota.

Alejada del grupo de cortos y medimetrajes santanderinos de la década de los sesenta, y de los dos largometrajes de los setenta (algo grave cuando la historiografía y la crítica suelen dejar de lado a las obras cortas frente a las largas), *Jaula de todos* queda perdida en un inevitable limbo al que tampoco será ajeno el hecho de que nunca se estrenará hasta bien entrados los años ochenta, siendo solo vista en proyecciones privadas³⁶⁸. Baste considerar que, habiéndose rodado como dijimos en verano de 1974 no se obtiene una copia estándar hasta el 27 de agosto de 1975, que para colmo resultará deficiente, debiendo realizarse una segunda y definitiva que estará lista el 22 de octubre del mismo año. La licencia de exhibición no se solicita hasta el 21 de enero del 76, con idea de obtener una protección ministerial con la que se contaba para la financiación, pero que será denegada el 6 de febrero³⁶⁹. Recurrida esta decisión, el 11 de febrero se concede la licencia de

³⁶⁷ - Más concretamente, *Esto no es un cuento* consta de dos partes: en una se cuenta la historia de una mala mujer que destruye a un buen hombre, y en la segunda la de una buena mujer dañada por un mal hombre. Ambas eran historias reales sucedidas a gente que Diderot conoció más o menos de cerca. La segunda de ellas, protagonizada por la señorita de La Chaud, fue publicada por primera vez en 1773, pero el cuento completo, con las dos historias, no se publicaría hasta 1778. Es la segunda historia, la más extensa y la que claramente más interesaba a Diderot, la que adapta Viota, con la señorita de La Chaud convertida en Concha. Pancorbo, Luis, "Notas", en Diderot, Denis, *Esto no es un cuento*, Alianza Editorial, Madrid, 1974, p. 140.

³⁶⁸ - Hasta donde llega nuestro conocimiento, su estreno no habría tenido lugar hasta el Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao de 1986, como parte de un programa dedicado al cortometraje independiente español entre 1969 y 1975. Existe un libro que incluye respuestas de Viota a un cuestionario sobre la película. Viota, Paulino, "*Jaula de todos*. Respuestas al cuestionario", op. cit., pp. 109-112.

³⁶⁹ - La Comisión de Apreciación (donde encontramos a Carlos Fernández Cuenca o José Antonio Nieves Conde) rechaza por unanimidad la subvención. En los informes encontramos calificativos como "cine de aficionados" (Luis de Andrés), "cine de amigos" (Germán Sierra) o "fracaso absoluto a nivel de tema y de técnica" (Eugenio Benito). Archivo Gnal. de la Administración, exp. 81910. Viota recurrirá la decisión el 25 de febrero, con el siguiente escrito:

exhibición³⁷⁰, y el 23 de abril la ayuda, de un punto por valor de 100000 pesetas. Ahora bien, la protección no se cobrará hasta el 27 de mayo de 1977, *Con uñas y dientes* ya en marcha, debido a las dificultades para pagar la seguridad social, debido a la dificultad de localizar al productor (meramente nominal), Eugenio Sanz Parrilla, que en el tiempo mediante había cambiado la producción cinematográfica por la plantación intensiva en un arrenal de Almería.

Lo que termina por convertir la historia en rocambolesca es un factor que actualmente no se recuerda mucho: el servicio militar. La aprobación del guión por censura tendrá lugar con el rodaje ya acabado, por la falta de temor a cualquier problema, y será concedida el 15 de octubre de 1974³⁷¹, exactamente el mismo día en que Viota ingresa en el servicio militar, sin haber podido empezar el montaje, que según anotaciones posteriores del propio cineasta empezaría hacia comienzos de noviembre cuando se le permite salir del cuartel de seis a nueve de la tarde. *Jaula de todos* se monta en casa de Luciano Berriatúa, en su moviola, en esos breves espacios de tiempo, que Viota trata de reducir al máximo haciendo el recorrido siempre en taxi (de la Avenida de Portugal a la calle Juan Bravo). Para el 27 de noviembre la película ya está montada, pero aún habrán de llegar más problemas: si Viota había tenido algunos enfrentamientos con el equipo de rodaje por su exigencia de exactitud en la realización de los travellings, ahora los tendrá con el laboratorio por los fundidos. A ello se añade la lentitud a que obliga el servicio militar: las mezclas tienen lugar el 27 de noviembre, como se ha dicho, el repicado a óptico el 26 de febrero (lo normal es que ambas operaciones se hagan juntas).

Jaula de todos se rodó en 16mm, pero siempre con la idea de ampliar a 35. Para ello, se utilizó Ektachrome 16 reversible, por su grano más fino, pero más tarde Viota decidió usar negativo. Al contrario que con *Contactos*, de *Jaula de todos* sí se tirará un internegativo, para poder tirar copias directamente en 35mm. La decisión

Jaula de todos es un cortometraje realizado por un equipo entusiasta, profesional y amante del cine, y que desea, a través de este medio de expresión, comunicarse con un público que será mucho más masivo a partir de ahora ya que el cortometraje adquirirá una mayor exhibición en las Salas Comerciales. Por esta razón hemos elegido un tema y desarrollo dramático fácilmente comprensible que está tratado coherentemente y expuesto de forma que la problemática que presenta el film sea actual y llegue al espectador común.

Esta intención nuestra se ha visto entorpecida, en el aspecto técnico por la siempre consabida estrechez de los presupuestos, que nos han obligado a trabajar con sonido directo y a veces en condiciones verdaderamente adversas que sin duda se han reflejado en una falta de calidad en el orden técnico. Somos conscientes de ello, pero para poder continuar nuestra labor dentro del cortometraje, necesitaríamos el apoyo económico que nos ha sido denegado, ya que, cada día es mayor el alza de los costos de producción.

³⁷⁰ - La Comisión de Calificación tampoco se había quedado corta, con Alfonso Iniesta denunciando "vida carente de norma moral", y otros señalando que la historia no se entendía bien por ser "un fragmento, sin relación al todo" (Eugenio Benito) o que "la razón del rechazo no está clara" (Fernando Merelo). Archivo Gnal. de la Administración, exp. 81910, 3-II-76.

³⁷¹ - Con el mismo, una sola advertencia: "En general en la realización no se exagerará el exhibicionismo en forma tal que se vulneren las vigentes normas". Archivo Gnal. de la Administración, exp. 588, 23-X-74.

causó la protesta de Berriatúa y su sustitución por otro director de fotografía, Miguel Ángel López.

Desconocemos, finalmente, el presupuesto total de la película, aunque sin duda debió superar las 100000 pesetas concedidas por la ayuda (en los documentos presentados al ministerio, se habla de algo más de 400000, pero por supuesto eso es papel mojado). Cuando años más tarde la revista *Contracampo* le pregunte al respecto, el resumen de la experiencia será contundente: “ya sabéis lo que son los cortos: una especie de estafa”³⁷². En los ochenta, más apocalíptico aún, dirá a Llinás: “Si me parece muy interesante tu iniciativa en la Semana de Bilbao es porque te ofrece la ocasión de levantar un buen y completo acta de defunción de los cortos españoles. Esa tarea notarial me parece una de las más útiles que con cualquier clase de cine pueda realizar un crítico”³⁷³.

Gran parte de la obra de Viota parece haberse realizado con el criterio de utilizar un elemento externo como garantía de objetividad. En *Contactos* es el dispositivo formal, que reduce la capacidad expresiva, teniendo que limitarse el realizador a decidir cuál de las escasas posiciones de cámara debe elegir en cada momento. Asimismo, cortometrajes como *José Luis y Tiempo de busca* deben más a la experiencia vital de sus protagonistas que a la de su director, amén de que junto a *Fin de un invierno* están muy basados en las improvisaciones, elemento que retornará en *Cuerpo a cuerpo*, de cuyo contenido Viota siempre gusta de desvincularse, como si no hubiera determinado en nada la dirección de lo que en la película sucede. La gran fantasía del cine de Viota es, pues, encontrar una instancia exterior al cineasta que le permita crearse la ilusión de estar tan solo poniendo en escena un contenido ajeno. El cineasta como testigo de una realidad antes que como su creador. *Contactos* sería, en esta como en tantas cosas, una excepción en su cine, pero lo cierto es que la exterioridad postulada lo es en relación a una cámara que es tan potente (encuadra, reencuadra, selecciona...) como impotente (todo lo que constituye la realidad, en el fondo, se le escapa).

Jaula de todos toma un relato como tal instancia, y se limita a ponerlo en escena. En los créditos, junto al título se señala la obra de la que es adaptación, y en efecto parece que Viota construyera la película con la intención de que el espectador nunca olvide su origen literario. De hecho, todo parecerían ser ventajas en la obra elegida, y sin embargo la adaptación de Viota no las aprovecha en la dirección más “razonable”. Dicho de otro modo, la película parece más literaria que el relato. En este, dos hombres hablan y uno cuenta al otro dos historias, que más bien parecen dos chismorreos por el modo en que se refieren a personas reales que ambos conocen de un modo u otro. *Esto no es un cuento* es un relato más dialogado que contado, pero Viota reducirá la presencia del interlocutor a la material, visible, en el inicio, y alguna réplica durante la narración. Si el relato de Diderot se acerca a una especie de discusión, donde hay un constante intercambio de informaciones, ideas y experiencias, Viota cambia el diálogo por el monólogo, acercando su

³⁷² - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., pp. 16-25. Para una descripción más detallada de la producción del corto, véase Zozaya, Miguel, <<*Jaula de todos*: “una comunidad que consiste en un señor, una señora y dos esclavos, sumando en total dos”>>, en García López, Rubén (coord.), op. cit., pp. 218-221.

³⁷³ - Viota, op. cit., p. 110.

película más a un cuento *tout court*, por más que pretenda tratar sobre personajes reales (según los personajes, claro está; en *Jaula de todos* el aspecto documental del relato desaparece inevitablemente). Así, si Diderot mundaniza el cuento, Viota literaliza la narración introduciendo un predominio de la palabra que en Diderot era problematizado por el peculiar diálogo que ponía en escena. Prácticamente toda la película está entonces narrada en voz en off, con diversos planos ilustrando el contenido de lo dicho, lo que da un tono sumarial, ilustrativo, no del todo alejado de *Contactos*³⁷⁴, aunque por supuesto distinto, pues en este caso la omnipresencia de la voz narradora siempre asegura una lectura unívoca de la imagen.

Los ejemplos son numerosos: cuando se nos presenta a Eduardo vemos un simple plano medio del mismo, hablando; cuando se hace lo propio con Concha en tanto novia suya, la vemos haciendo el amor con él (advertamos esta diferencia: él presentado en solitario, ella con él o más aún, debajo de él)³⁷⁵. La noticia de que Concha empieza a ayudar a su pareja con traducciones del griego, es acompañada por dos planos: en uno ella aparece sentada y escribiendo, en el otro un travelling lateral en posición cenital recorre la superficie de la mesa, la mano de ella yendo de un diccionario de griego a un libro de arte. A su vez, la de absorción por el trabajo y su dependencia de Eduardo, por un oscuro plano en que ella trabaja en la cama y se levanta rauda cuando llega su pareja, yendo ambos a la cama.

En otros momentos, el dato es visible antes de su verbalización. Así, el travelling lateral en que el doctor Vargas lleva una bandeja al salón, nos muestra ya bien su interés por la chica, debido a su centralidad en el interés del encuadre, y en que no le quita ojo, mientras ella habla animadamente con otro hombre, sentándose al final entre ambos. Ahora bien, incluso aquí la deducción es más sencilla por palabras previas del narrador mostrando su sorpresa por el interés que el doctor puso en la recuperación de ella³⁷⁶.

En otras ocasiones, la imagen complementa lo dicho con datos adicionales. La noticia de las penurias económicas de la pareja se acompaña con una entrada de ambos en una casa que a todas luces debemos pensar como nueva, obligados a una mudanza por la falta de dinero. Cuando el narrador dice “Eduardo no tenía una

³⁷⁴ - Dato curioso: *Jaula de todos* también tiene 33 planos.

³⁷⁵ - Que se les presente a ambos así también puede deberse al intento de seguir fielmente al relato. Allí, descrito Gardeil (aquí Eduardo) como hosco, feo, enclenque y varios otros adjetivos igualmente poco halagadores, e inquirido el narrador sobre las razones del amor irrazonable de La Chaud por él, acaba sugiriendo el ardor sexual del amante como la más probable. Por ello pudiera haber escogido aquí Viota el sexo entre ambos para empezar a mostrar la relación.

³⁷⁶ - También lo es, aunque la historia fuese real, por pura lógica narrativa, la que nos permite saber que Vargas será rechazado antes de que en efecto lo sea. *Jaula de todos* es una de las películas más rigurosamente simétricas de Viota, aprovechando para ello la propia simetría del relato, una de las características que debió apreciar en él. A esto habría que añadir que, en el relato, La Chaud es más amable, menos dura con el doctor Le Camus de lo que Concha lo es con Vargas. Aparte de la mayor dureza y sequedad que Viota ha introducido en el relato (mucho más efusivo por ejemplo en la escena del enfrentamiento con Gardeil, donde ella llega a desmayarse y amenazar con un escándalo ante un inesperado e importante visitante), otra razón puede haber sido recoger la simetría del relato general, haciendo que primero la mujer buena sea destrozada por el hombre malo y después la mujer en este caso no tanto mala como endurecida, rompa el corazón al hombre bueno. La inversión, la simetría, en todo caso, es clara.

perra. Concha sacrificó todo su dinero a las necesidades y caprichos de él. No lo lamentó, Eduardo era todo para ella”, vemos a Concha robando en una tienda.

Tenemos aquí tres planos que permiten mostrar no solo la dependencia de ella, sino el dominio de él, algo que el narrador no enfatiza tanto, algo que Viota resta al texto de Diderot para transplantarlo a sus imágenes. El narrador no tiene problema en manifestar la dependencia de Concha, pero no dice nada del dominio y abuso manifiesto que Eduardo ejerce sobre ella, que tenemos que deducir de datos como que ella se pasa día y noche trabajando para ayudarlo mientras él “salía cada vez más” todos los días y charlaba horas con su amigo, o de momentos como este.

Para empezar, tenemos el plano del dormitorio donde se nos dice la dependencia de Concha y deducimos el abuso de Eduardo. Cuando ambos acaban en la cama, la imagen corta a negro. La siguiente frase se pronuncia sobre esa oscuridad: “Como ninguno de los dos tenía un empleo fijo, su situación económica empeoró rápidamente”. Es entonces que se abre una puerta [Fig. 288]: el negro no era abstracto, sino el de una casa cerrada, la que servirá de nuevo habitáculo para los protagonistas. Se enciende entonces una luz. Se trata de Eduardo, que acaba de encender el interruptor junto a la puerta [Fig. 289]. De momento solo le vemos a él. Somos conscientes de que Concha está detrás suyo, pero su rostro tarda unos segundos en hacerse visible, mientras Eduardo se demora en entrar [Fig. 290].



Fig. 288



Fig. 289



Fig. 290

Hasta el momento, Eduardo solo ha sido atendido por un plano (aparte del que le presentaba), que le mostraba desasosegado en su casa mientras la voz nos hablaba de su situación (que es la que llevará a la ayuda que Concha le presta, que comprobamos en el plano siguiente). De nuevo se le otorga prioridad aquí, y ello tiene por objeto mostrarnos una nueva inquietud en su rostro, que sin duda guarda relación con la mudanza a que obligan sus penurias económicas. La pregunta que podemos hacernos entonces es: si antes la solución fue la ayuda de Concha, ahora ¿cuál será?

La puesta en escena escenifica esta pregunta: la cámara panoramiza siguiendo al hombre, que entra en una habitación [Fig. 291]. De repente se da la vuelta y un veloz travelling se aproxima a su rostro [Fig. 292]. El movimiento de aproximación, de una brusquedad inédita, posee una violencia que no nos dice nada bueno de sus pensamientos. Y sin duda, la mira a ella. En efecto, Viota introduce un contraplano, pero de ella de espaldas, que camina por otra habitación, ignorante de la mirada de él [Fig. 293], poniendo en escena claramente la inestabilidad de Eduardo de la que habla el narrador, pero también cómo esa inestabilidad la paga Charo, sin darse cuenta. Ella tendrá, una vez más, que ocuparse. En efecto, al final se gira y mira a Eduardo, mirada acompañada por un zoom más breve y mucho más suave que el anterior, hacia ella [Fig. 294]. Después la vemos robando [Fig. 295], y pidiendo

comida a una vecina [Fig. 296], en un plano que por cierto sigue al más puro estilo *Contactos* a Concha desde la casa de la vecina a la suya, donde la vemos aparecer por un pasillo oscuro y entrar a un pequeño salón donde Eduardo estudia. Concha sale por la derecha y quedamos solos con él, que la mira para volver después a lo suyo [Fig. 297]. Él no la sonríe y su gesto es más bien torvo.



Fig. 291 Fig. 292



Fig. 293

Fig. 294

Fig. 295

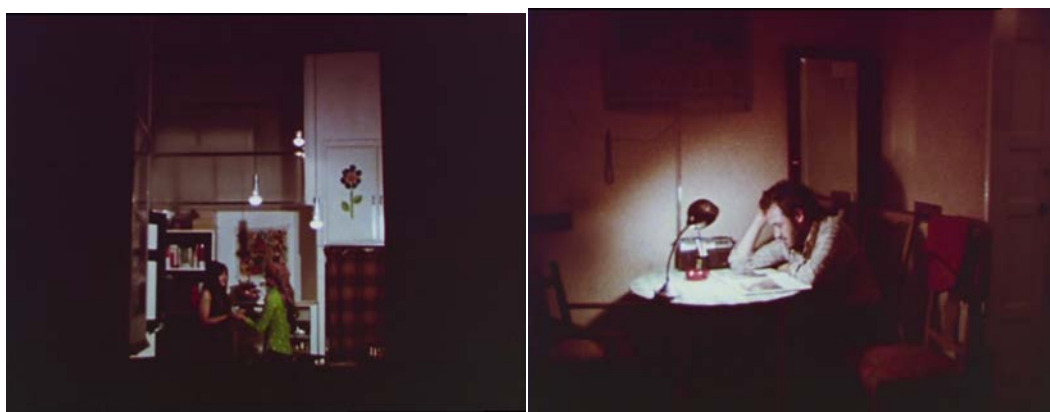


Fig. 296

Fig. 297

Vemos claro pues, que haga lo que haga ella, no vale y no valdrá. Para colmo, el narrador acaba de citar la definición de “pareja” de Ambrose Bierce: “una comunidad que consiste en un señor, una señora y dos esclavos, sumando el total dos”³⁷⁷. En consecuencia, el plano siguiente será el de Concha desolada, abandonada ya por el hombre al que ama.

³⁷⁷ - Curiosamente, su interlocutora le corrige, pero la cita es correcta, si bien referida a “matrimonio” y no a “pareja”: Bierce, Ambrose, *El diccionario del diablo*, Valdemar, Madrid, 1993, p. 128.

El momento en que la realidad de la relación sale a flote será en el que los protagonistas pasen a hablar con su propia voz. Por primera vez, las voces de Charo y Eduardo aparecerán en la película. Aunque las escenas de diálogo solo son aquellas en las que se da la presencia del narrador (y a la vez aquellas donde, en el relato, éste recrea los diálogos de los que fue testigo y/o participante), es necesario subrayar la pertinencia de que, tras haber vivido en una mentira de la que no era consciente, podamos escuchar a la propia Charo, con su propia voz doliente, exponiendo su final. La verdad latente sale a flote manifestada por la voz de quien más la padece. Ahora bien, también debe notarse que, si la película hasta el momento ha consistido en una persona contando la historia de otras, lo que hace en esta escena Charo es a su vez contar una escena anterior, reproducir las palabras que Eduardo ha usado para dejarla. Aquí vemos que el contar implica en *Jaula de todos* una distancia respecto a la realidad de lo vivido: Concha cuenta lo que le han dicho, pero eso sobre todo dice que todavía no se lo cree (porque, en efecto, Charo aún cree que hay esperanza). Así, habría una primera fase consistente en la narración en off de alguien externo a la historia, seguida por una segunda narrada por alguien interno, pero que sigue hablando de lo que hace/dice un tercero, y finalmente la tercera, en consecuencia, no podrá consistir en otra cosa que en escuchar a este último, por fin en primera persona y en riguroso presente, abandonar a Concha.

El uso de los diálogos muestra siempre esta coherencia: se dan con el narrador presente, de modo que la imagen ya no es evocación sino recuerdo, y suponen la manifestación de lo que ha estado soterrado, el momento en que la tercera persona del narrador puede desaparecer a favor de la primera de los protagonistas, que hacen por fin manifiesto lo que antes podíamos intuir. Primero, el rechazo de Eduardo; segundo, el de Concha a su benefactor, el doctor Vargas.

En este segundo caso, la situación se repite: el narrador nos habla de cómo Vargas se hace cargo de Concha con sorprendente dedicación, y la imagen nos permite deducir el dato del interés sentimental que el hombre siente por ella. La llegada del diálogo, de las voces en primera persona, llegará cuando Tina rompa la ilusión de Vargas y le niegue la posibilidad de una relación sentimental entre ambos.

Ahora bien, queda un último diálogo. Y será entre el narrador y Charo. Aquel no será testigo pues, sino protagonista.

Pablo García Canga llama la atención sobre el hecho curioso de que no sabemos por qué el narrador cuenta esa historia. “No sabemos qué en la conversación que han tenido antes el hombre y la mujer puede haber dado lugar a que se cuente esa historia. No sabemos si la cuenta para demostrar algo, o para conseguir algo, o por el simple placer de contar una historia que acaba mal”³⁷⁸. En la novela de Diderot “el hombre cuenta las dos historias para probar que una historia no podrá jamás probar una idea general salvo, quizás, la idea general de que una historia no puede probar una idea general...”³⁷⁹, aunque también debe decirse que la narración de la historia de La Chaux, por quien el narrador llega a llorar, se asemeja mucho a un *Yo acuso... avant la lettre* donde Diderot denunciaría el mal trato sufrido por su amiga así como su triste destino, vindicando al mismo tiempo su excelencia. En *Jaula de*

³⁷⁸ - García Canga, Pablo, op. cit., p. 207.

³⁷⁹ - Id.

todos, tenemos a una pareja de la que no sabemos nada pero que manifiesta una proximidad evidente, donde el hombre decide contar la historia relativa a la pareja de un conocido de ambos. En el desarrollo, sabremos que en el conflicto se pondrá del lado de Charo, pero nada más. Ni mostrará la emocionalidad del narrador del cuento, ni su ánimo de denuncia. Más bien pareciera que estamos ante un simple cotilleo.

Por todo ello, puede sorprender su reacción en la escena entre Vargas y Charo. La cámara avanza lentamente hacia ella, y sus palabras son respondidas por un contraplano del doctor, que sugiere no estar haciendo lo que hace solo por amistad. Sigue entonces el plano definitivo de la mujer poniendo fin a las ilusiones de aquel. El siguiente, silencioso y de muy larga duración, muestra a Vargas cabizbajo y triste por las palabras de Charo.



Fig. 298

Fig. 299

Hasta aquí el narrador, al que hemos visto sentado a la mesa en el plano general del que partía el primer corte de la secuencia, no ha vuelto a aparecer. Parece que la secuencia le dejará fuera y es lógico, pues ninguna importancia tiene, es solo un testigo mudo. Sin embargo, tras el largo plano de Vargas, le vemos, y está nada menos que mirando a Vargas con una evidente sonrisa, que mantendrá también en atención a Concha [Figs. 298-299]. Es una mirada que no puede por menos que sorprender. La inclusión de un plano del narrador sería redundante porque ya sabemos que está y su función solo sería decirnos que estaba allí y lo vio. Pero lo que Viota hace es introducir una reacción que no podíamos esperarnos. Si antes le habíamos visto serio en su reacción ante lo que pasó a Concha, y ello nos había hecho pensar en él como alguien sensible al padecimiento ajeno, ahora sorprende verle sonriente ante la grave escena que acaba de presenciar, que implica por un lado la amargura de la mujer y la tristeza del hombre, ambos amigos suyos³⁸⁰.

Esta sonrisa no supone menos que un paso a primer plano del narrador, hasta ahora un mero depositario, un testigo. En la siguiente escena interpela a Charo sobre lo que acaba de presenciar.

N: Concha.

C: ¿Qué?

N: ¿Y si Vargas te toma la palabra?

³⁸⁰ - En el relato, tras las palabras de La Chau, el narrador decía: "El doctor la escuchaba, le cogía la mano, la besaba y bañaba de lágrimas; y yo no sabía si llorar o reír". Diderot, op. cit., p. 54. En *Jaula de todos*, más bien parece no atreverse a reír todo lo que quisiera.

C: *No creo que sea ese su carácter.*

N: *¿Por qué no? Si yo estuviese en su lugar esperaría que lo demás viniese después.*

Esta réplica y la sonrisa de Charo al escucharla permite pensar que la razón de la sonrisa sea que el narrador posee algún interés por la mujer, y que por ello le ha divertido ver al otro rechazado. No cabe duda de que hay un enorme respeto e incluso admiración en sus palabras hacia ella, y en consecuencia puede sentir alguna atracción que larvadamente manifiesta en sus palabras de este diálogo. Cierto es que seguidamente defiende a Vargas, advirtiéndole a Concha que nunca haría lo mismo que Eduardo, pero ello se debe a que su interés no es romántico, sentimental. Las pequeñas bromas con su interlocutora, de leve cariz sexual, indican cierto carácter ligero y hasta frívolo, que permiten hablar de un simple interés erótico, apoyado por el manifiesto aprecio personal. Igualmente nada le va al hombre en la historia e igualmente tampoco sabemos por qué la cuenta, pero el narrador no resulta tan neutro tras estas dos pequeñas escenas.

Dejando esto aparte, existe como hemos visto una evidente dialéctica entre voz en off y voz en directo, marcada por la presencia o no del narrador y la diferencia entre la presencia soterrada de los conflictos y su manifestación/resolución final. Ahora bien, el trabajo sonoro de *Jaula de todos* no termina aquí. Su primer plano nos muestra la Plaza Mayor de Madrid. Un travelling de retroceso penetra en una casa donde una pareja bebe. Cuando el hombre empieza a hablar, cierra la ventana para que el ruido de la calle se reduzca. Esto es, por un lado, una broma privada de Viota, que vivía en una casa de ese mismo portal pero con la ventana a la calle de atrás, la calle Postas, que recibía un ruido no menor al de la que aquí vemos; pero, por otro, es una llamada de atención sobre el sonido de fondo que será presencia constante en la película. Si el sistema habitual para las narraciones en off es eliminar el espacio sonoro del narrador y mantener, aun a un volumen reducido, el sonido de las escenas que vemos, Viota nunca incluye el sonido de los flashbacks y mantiene el del lugar donde efectivamente se está contando la historia, manteniendo así en todo momento viva la instancia narradora, que no es solo una voz, sino una en un espacio y momento concretos, que no es el de los lugares que vemos.

La primera aparición de un flashback con diálogo se hará, inteligentemente, en casa del narrador, en el mismo lugar donde se cuenta la historia, cuando Charo acude a visitarlo. De este modo, su voz surge casi por sorpresa: al no haber cambiado el fondo sonoro, no se espera que lo haya hecho la estrategia de la película y el diálogo se escuche. Instalados ya en el flashback como presente, la siguiente escena, en un espacio distinto, puede mantener el diálogo.

La siguiente entrada no usa este método, aunque el sonido de la calle es siempre audible, y opta por otro más directamente relacionado con la escena. En el travelling hacia Charo en que el narrador termina de presentar la escena que vamos a presenciar, esta observa ensimismada (casi como si fuera la Tina de *Contactos* recordando infiernos pasados) una caja de cerillas. Cuando el narrador termina de hablar, Tina la posa en la mesa, y el sonido se escucha. Es el gesto que marca el comienzo del monólogo donde Concha decide hablar claro.

Por el simple uso del sonido, *Jaula de todos* no permite nunca olvidar que la historia la cuenta alguien a alguien (que además a veces replica, ríe, o hasta corrige), en un sitio que no es el que vemos. Un espacio se afirma sobre los demás a través del sonido, se sobrepone a ellos. El espacio es una preocupación de Viota, una vez más. Para empezar, el planteamiento ilustrativo de la puesta en escena no

permite nunca mostrar los espacios completos. Solo la habitación donde se cuenta la historia llega a verse más o menos, y las demás casas lo hacen a trozos, sin buscar nunca que conozcamos la disposición del espacio en su totalidad. Esto puede entenderse como desentendimiento del espacio, y es cierto que no son tan importantes como las personas que los habitan, pero ello no implica que carezcan completamente de relevancia. Así, existen dos *travellings* laterales que nos muestran el hábitat de Eduardo, primero, y de Vargas, después. El segundo, ya descrito, nos muestra sobre todo el interés del médico por Concha y la recuperación de esta, pero también la amplitud de la casa, y el nivel económico y cultural de su propietario, protagonista además del plano. El primero por su parte muestra a Eduardo inquieto yendo de una habitación a otra, seguido en puro estilo *Contactos* atravesando una pared [Figs. 300-301], recorrido que nos permite apreciar una casa amplia, ataviada con varios indicativos de estar habitada por personas estudiosas. El contraste será grande con la que pasen a habitar después, de la que nunca tendremos un plano tan amplio como los de las demás, dando así idea de su pequeñez, apoyada por los escasos planos donde la vemos, como el de Eduardo estudiando [Fig. 297].



Fig. 300



Fig. 301



Fig. 302



Fig. 303

Tras esta casa llega el abandono, y la visita a Eduardo. Pero dos detalles, uno de ellos el espacio, nos dicen que han pasado más tiempo y cosas de las que el narrador dice. Así, primero, vemos a Eduardo afeitado [Fig. 302], lo que sorprende, pues hasta ahora siempre había tenido barba, pero sobre todo la tenía en su aparición anterior. Ciertamente podría tratarse de una transformación que se corresponde a la de su actitud respecto a su pareja, el típico cambio que se da tras

algunas rupturas. Pero lo que nos dice que no se trata solo de eso es el diálogo cara a cara con el narrador, sobre el fondo de una gran biblioteca [Fig. 303], fondo inesperado que nos dice sin lugar a dudas que Eduardo consiguió finalmente el puesto que ansiaba y, elevado así su nivel económico, pudo mudarse a un lugar mejor. No nos hace falta ver el espacio entero, basta esa biblioteca, que nos dice el fin de las penurias desde el que Eduardo abandona a la hasta entonces tan necesaria Concha.

Se trata de un uso del espacio ciertamente más cercano al de *Fin de un invierno* que al de *Contactos*, aunque la ausencia del trabajo de cámara de aquel, la parquedad, la sequedad, hacen inevitable pensar en la herencia del trabajo en el largometraje. Herencia que se percibe en los citados travellings laterales (ahora por fin con raíles), uno atravesando un muro, otro una columna, y en la panorámica que filma la casa de la vecina a través de la ventana, después un pasillo oscuro por el que entra Concha y finalmente la salita donde Eduardo estudia. Otros ejemplos pueden parecer más lejanos pero participan del mismo espíritu, como aquel en que, mientras el narrador nos habla de la soledad de Charo al ser repudiada por su familia y quedarse sin amigos, nos la muestra entrando en su casa tras darse cuenta de que la espían desde una puerta vecina, que se abre unos pocos centímetros a sus espaldas y se cierra rápidamente al verse descubierta.

Pero también se puede percibir en la imposibilidad de precisar el tiempo que transcurre entre secuencias y el total del relato. El narrador es sumamente descuidado como hemos visto a este respecto, olvidando contar hechos clave como el logro del trabajo de Eduardo, de modo que es imposible saber cuánto dura la relación entre este y Concha, o cuánto tiempo vive ella en casa de Vargas. El tiempo total vuelve a ser abstracto, a favor de una duración siempre firme, donde todos los planos tienden a ser de nuevo planos-secuencia. Aquí, acaso el beneficio es conseguir que tal tiempo parezca mayor de lo que es en realidad, ya que lo que sí sabemos es que todo está marcado por la investigación para una "Historia general de las guerras" a cargo de un catedrático universitario³⁸¹.

Por último, queda señalar un aspecto esencial a la película: su oscuridad. El plano que la abre es nocturno, y tal será casi todo el metraje hasta el simétrico que la cierra, que devuelve la película a una exterioridad definitiva (la de la imposibilidad de saber cómo continúa la historia, pues el narrador perdió la pista de Concha), contrapuesta a la primera, una exterioridad equívoca pues filmada desde un interior, atalaya de la instancia narradora. La oscuridad es omnipresente primero

³⁸¹ - Respecto a las referencias literarias, por cierto, Viota cambia lo menos posible. El conde d'Hérrouville, autor en 1757 de un *Tratado de las legiones*, es aquí convertido en Moreno Cacheiro, profesor de historia autor de una "Historia General de las Guerras". La identidad del tema permite que Concha, como en el relato, se esmere en traducir a Jenofonte y Tucídides, aunque allí La Chaux también perfeccionaba sus conocimientos de hebreo. Más gracia tiene el cambio de la traducción que realiza esta de los *Ensayos sobre el entendimiento humano* de Hume, por el *Skoteinós* de Adorno. Todo ello en el fondo alude a otra traslación fundamental: la de la burguesía liberal e intelectual del XVIII por la clase media universitaria de los setenta, ambos entre dos mundos, con dependencia profunda del poder para mantener su estatus económico y aun construir su prestigio cultural. De hecho, el Gardeil de Diderot no se juega ningún ascenso con su trabajo, mientras que ya hemos visto que es la promoción del Eduardo de Viota en su campo lo que sucede justo antes del abandono.

por una razón práctica: transmitir la idea de estudio constante, extendido hasta altas horas de la noche, apurando hasta el último minuto para cumplir con los plazos, estudio apasionado (de ello da fe el embelesado travelling cenital que sigue los movimientos de las manos de Concha entre los libros y su cuaderno) pero agotador, dejándose los ojos con la escasa iluminación a las horas más inapropiadas, tal como este sufrido tesista mientras escribe muchas de estas líneas.

Pero, al contrario que Javier en el plano 12 de *Contactos*, Eduardo no trae la luz, que se mantiene siempre como la de una solitaria lámpara que alumbraba la mesa o la cama. La escena final con Vargas también tendrá lugar en la semi-oscuridad y por demás Tina acostumbra a vestir de negro o al menos cubrirse con alguna prenda oscura, como el chal de la escena de la separación. La pésima calidad de la única copia digital disponible permite difícilmente analizar con detalle el aspecto lumínico de *Jaula de todos*, pero el predominio de la oscuridad es un hecho indudable, fundamental para el tono lúgubre que acabará venciendo, a la película y a la propia Charo.

En un escrito sobre el cortometraje redactado para el ministerio, Viota explica que lo que le sucede a Concha le permite “adquirir una posición más realista de su situación en la sociedad”³⁸². Concha aprende algo, su situación inferior respecto a su amante, “situación común a la mujer de la época de Diderot y a la de hoy”³⁸³, pero difícilmente encontramos aquí algo parecido a una toma de conciencia que permita un incremento en la capacidad de obrar de la mujer, algo que le haga más fuerte, sino al contrario algo que la hace más dura pero más amarga, más triste, también acaso más cínica. El “realismo” de Viota, las tomas de conciencia, las visiones claras del orden “real” de las cosas, siempre conllevan amargura, tristeza. La felicidad se sitúa por así decir a un nivel microcósmico: está en los placeres materiales, como el sexo, o como la simple visión del mundo, pero su comprensión nunca es feliz. La amargura dominante en todo el cine de Viota radica, nos atrevemos a afirmar, aquí sobremanera. A los personajes que son capaces de afrontar lo obtenido por ese conocimiento, de seguir siempre adelante, las películas siempre los contemplará de forma externa, con simpatía manifiesta, creyéndolos pero sin acompañarles demasiado. De hecho, el único caso de personaje valiente no ya pese sino gracias a su conocimiento al que la película seguirá incondicionalmente será el protagonista de *Con uñas y dientes*, pero resultará un chapucero. Siempre falla algo, las cosas nunca se resuelven definitivamente.

Lo que no debe sorprender es el sentido político que puede extraerse de la declaración de Viota. *Jaula de todos* es en cierto sentido una película de temática política debido a su consideración de la fidelidad. Eduardo no debe dejar a Charo por lo que le debe, por el modo en que ella ha estado a su lado, le ha ayudado en todo. Eduardo y Charo no eran solo una pareja sino compañeros, casi podríamos decir camaradas, aunque no parezcan ser militantes. La pareja, nunca lo olvidemos, es una figura también política, sobre todo en la izquierda. Para muchos militantes, la pareja lo es en la lucha también, y la infidelidad es tan traición como si fuera a un compañero de partido. La pareja protagonista de *Jaula de todos* es culta y no

³⁸² - Viota, Paulino, “Jaula de todos”, inédito, 13-I-76.

³⁸³ - Id.

sabemos mucho de su nivel de implicación política, pero no cabe duda de que en la mente de Viota lo grave del caso es la traición de un compañero hacia otro, con el que tiene una deuda. Nada importa el si Eduardo ama o no a Charo, es una cuestión que no se plantea en ningún momento, tan solo el escándalo de que, con lo que ella ha hecho por él, él ahora la repudie de ese modo. Eduardo abandona en el camino a una compañera de lucha, y esa es la perspectiva con que Viota presenta el hecho, aun cuando en ningún momento se explicita dimensión política alguna y más bien todo surja por mantener los códigos del tiempo al que pertenece la novela de Diderot. El escándalo podría ser así un ligero anacronismo, pero la lógica militante aplicada a la vida en pareja lo salva de ello. Cualquier pareja unida en la lucha entiende la gravedad del hecho y que el amor no importe tanto como la deuda contraída por él hacia ella.

Jaula de todos es así una película política sobre la fidelidad. Sobre cómo también la vida en común es un tipo de militancia que no puede romperse así como así. Una película hecha en dictadura, ese régimen político que convierte hasta el último resquicio de lo personal en político (porque lo personal, se diga lo que se diga, solo es íntegramente político en dictadura). Ajeno a cualquier tipo de militancia como siempre estuvo, Viota plantea al menos un tipo de compromiso afectivo: unirte con quien quieres, a quien quieres, y serle fiel. Compromiso que desaparecerá en su siguiente largometraje.

III

La transición en disputa

8. TÁCTICAS

I

<<Quizá habría que intentar una historia COMPLETA del cine español, en la que la mayoría de las páginas estarían dedicadas a los cineastas que no han sido y a las películas que no se han llegado a hacer (películas de muchas clases diferentes, mucho más diferentes que las que hemos hecho, que, en no pocos casos, se han uniformizado un tanto según la ideología –no política: estética– “televisivo-ministerial” que las pagaba), a las películas que no se han llegado ni siquiera a pensar>>

Paulino Viota³⁸⁴

Contactos tuvo la vida habitual de una película independiente española de su época: numerosas proyecciones en cine-clubs y festivales, seguidas de agitados debates y exaltadas acusaciones. La mala suerte pareció ser siempre su fiel compañera: “Rechazado por el comité de selección, proyectado a primera hora de la mañana, ante unos pocos espectadores somnolientos”³⁸⁵, tal comienza la primera reseña que se publicó de la película, redactada por Francisco Llinás sobre la proyección en la II Semana de Cine de Autor de Benalmádena en noviembre de 1970, estreno oficial de la obra al público. Al año siguiente, en tan mala fecha como el 20 de julio, se proyecta en 35mm en la Cinematheque de París. En una entrevista Viota explica que sus esperanzas son que la película “se vea fuera: en París, en Roma, en Londres, para buscar distribuidores extranjeros”³⁸⁶. Tales esperanzas se verán insatisfechas: de la proyección solo saldrá otra, la que tendrá lugar el 24 de abril de 1972 en los VIIIemes Rencontres Internationales de Jeune Cinema, celebrados aquel año en Toulon, y para la cual se tirará una nueva copia en 35mm subtitulada al francés. Del festival no se extraerá más repercusión crítica que la admiración, por otro lado muy satisfactoria, que suscitará en Noël Burch, que la nombrará en diversas ocasiones como una de las mejores películas de la década de los setenta³⁸⁷. Sin embargo, la posibilidad de una proyección en el Festival de Berlín, cuyo comité de selección llegaría a verla, quedaría sin éxito y su inclusión en el catálogo de un colectivo de distribución en Francia, el Collectif de Jeune Cinéma, no tuvo repercusión alguna hasta donde tenemos noticia. Ninguna de las revistas francesas del período que pudieran haberla apreciado (sobremanaera Cahiers du Cinéma) se hicieron eco de ella, entre otras cosas porque ni siquiera tuvieron noticia de su existencia, y el conocimiento que en el extranjero pudiera tenerse de ella se acabó reduciendo por tanto a las entusiastas pero muy escuetas referencias de Burch.

³⁸⁴ - Viota, Paulino, “Intacta el ansia, la esperanza extinta (Reflexiones de un cineasta)”, en Hurtado, José A. y Picó, Francisco M., *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1989, pp. 12-13.

³⁸⁵ - Llinás, Francisco, op. cit., p. 14.

³⁸⁶ - Bedoya, Juan G., “Hay que tener mucho dinero para ser director de cine”, *Alerta*, Santander, 14-VII-71, p. 3.

³⁸⁷ - Burch, Noël, *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985, p. 188, por ejemplo.

En España se proyectó con profusión y obtuvo el aplauso no entusiasta pero sí respetuoso de Jorge Oteiza, otro importante inspirador del proyecto, que la vio en Deva el 7 de enero de 1972 y la debatió ampliamente con Viota, Zunzunegui y Llinás. Sin embargo, de nuevo poco rastro queda de todo esto: la aparición de *Contactos* coincide con la desaparición de las dos principales revistas especializadas del país, Film Ideal y, sobre todo, Nuestro Cine, que probablemente se hubiera acabado haciendo cargo de ella con más extensión que la que le pudo dedicar Llinás en su reseña, habida cuenta sobre todo de la importancia que desde hacía unos años empezaba a conceder la revista al cine independiente y el relevo que empezaba a darse con nombres como el de Llinás o Pérez Perucha. Bien cierto es que la revista Dirigido por... nacerá en enero de 1972 y en ella participará algún que otro autor cercano estética, ideológica e incluso personalmente a Viota, pero lo cierto es que la revista solo se ocuparía de *Contactos* con motivo de su muy tardío estreno en Barcelona, el día 1 de febrero de 1975 en el Cine Club Ingenieros³⁸⁸.

Así, como diría Viota al propio Oteiza, “dada la penosa situación de la crítica y el cine español, no tenemos más posibilidades de crítica que las hechas desde dentro del grupo”³⁸⁹. En el fondo, la bibliografía más interesante o importante de la época sobre *Contactos* está elaborada por Viota y Zunzunegui, con la episódica ayuda de Rebolledo o incluso del crítico francés Yves Dellubac (el más afortunado de los espectadores que lograron “cazar” la película en la Cinematheque), que elaborarán una serie de textos para las diversas proyecciones que establecen la lectura de la película en relación con los paradigmas marxistas-estructuralistas-semióticos que vivirán en la década de los setenta su muy particular (es decir reducido) esplendor español, culminante en la creación del colectivo Marta Hernández primero y de la revista Contracampo después, en suma personificado en el ya citado Nuevo Frente Crítico al que Zunzunegui pertenecerá, así como muchos amigos de Viota: Pérez Perucha, Llinás, Téllez, etc.

Se trata de una amplia serie de textos que citan con entusiasmo a Oudart, Kristeva, Bonitzer y tantos otros, que sitúan a *Contactos* en relación con los modos materialista o idealista de hacer y ver el cine, explicando en función de ellos los dispositivos puestos en marcha en la película. Las escasas críticas y análisis de la película, como por ejemplo la del Equipo de Trabajo del Cine Club Mara³⁹⁰ o el citado Rom, participan de estas reflexiones (era un suelo común a todos) de tal modo que su posición ante la primera depende de la ostentada hacia las segundas, es decir hacia el conflicto convertido en protagonista de las decisiones formales que constituyen una de las mayores singularidades, si bien no la única, de *Contactos*.

Como es lógico, Viota dedicará bastante tiempo a distribuir la película y acompañar muchas de sus proyecciones, pero no tardará demasiado en ponerse en marcha de nuevo e intentar realizar un segundo largometraje, en cuyo guión trabajará con Javier Vega a lo largo de cuatro años. La película nunca se realizará, pero la historia de *Con uñas y dientes* pasa necesariamente por la suya.

³⁸⁸ - Rom, Martí, “*Contactos* de Paulino Viota”, *Dirigido por...*, nº 21, marzo 1975, p. 35.

³⁸⁹ - Carta de Paulino Viota a Jorge Oteiza, 20-1-72.

³⁹⁰ - Equipo de Trabajo del Cine Club Mara, sin título, Madrid, febrero 1974, Cine Club Ingenieros, Barcelona, 1-II-75, pp. 6-9. El texto parece ser en realidad obra de Julio Pérez Perucha.

La suerte ha querido que sobreviva un artículo inédito escrito al alimón por Viota y Vega que explica en detalle su trabajo, y que en ello nos ofrece una visión notable sobre el proceso que acabará culminando en la realización no de la película prevista, sino de *Con uñas y dientes*³⁹¹.

Primer dato de importancia: tras la experiencia de *Contactos*, parece claro que la nueva película debe hacerse en el interior de la industria.

Si entonces [con *Contactos*] elegimos el camino del cine independiente, fue porque considerábamos a la industria como *insalvable* (en tanto que medio y en tanto que obstáculo). Esta experiencia nos había hecho comprender, junto a lo verdaderamente apasionante de tal forma de producción, sus ciertas limitaciones.

Consideraciones de diversa índole nos llevaron a pensar que, de seguir, deberíamos hacerlo utilizando los canales establecidos por la industria:

- Consideraciones de eficacia.- El cine, en tanto que Aparato Ideológico de Estado es preciso transformarlo desde dentro.
- Consideraciones personales.- Todo trabajador tiene derecho a vivir de su trabajo. Esto, en España, es impensable si hablamos de cine independiente.
- Consideraciones de dedicación.- Una dedicación adecuada solo se consigue:
 - Si se goza de una situación privilegiada.
 - Si se vive en condiciones inhumanas, renunciando a todo tipo de derechos (El derecho a “tiempo libre” en el mejor de los casos). Lo que puede sobrellevarse durante algún tiempo pero, como perspectiva, resulta desalentador.

Estábamos pues, a finales de 1972, ante la necesidad de tomar una decisión más “definitiva” que las anteriores. Decidimos intentar seriamente *el asalto a la industria*.

Este “asalto”, por tanto, no es uno cualquiera, sino uno hecho con unas intenciones muy concretas: no solo poder vivir del cine, sino transformar el denominado “aparato cinematográfico español”, término que da fe de la inspiración althusseriana mantenida desde finales de la década pasada así como de la vinculación al colectivo Marta Hernández, que dio tal título a uno de sus dos libros³⁹². Ello determinará el tema a elegir: las relaciones de producción en la España del momento. Los cineastas están decididos a filmar el interior de las fábricas y el trabajo de los obreros, algo “que el cine español nunca había podido hacer”. Se huelen los cambios futuros, que afectarían lógicamente al cine abriendo el campo de lo mostrable y decible, y se intuye que “una historia de Patronos y Obreros, hay que reconocerlo, es asunto que podría llegar a tener mucho gancho”, al romperse el yugo que permitía mantener al público en una completa desinformación. Ciertamente, ¿cómo no creer que al fin de la dictadura cualquier película de temática centrada en las luchas obreras debiera tener un fuerte tirón

³⁹¹ - Vega, Javier, Viota, Paulino, “¿Es sordo el mar?”, inédito, 1977. Que el texto concluya con la afirmación de que el proyecto no había sido abandonado nos permite fecharlo justo antes de su transformación definitiva en *Con uñas y dientes*, que tendría lugar en febrero. Con toda seguridad, debió ser escrito pensando en su publicación en la revista Film Guía. Todas las citas de este apartado, salvo cuando se indique lo contrario, pertenecen a este escrito.

³⁹² - Hernández, Marta, *El Aparato Cinematográfico Español*, Akal, Madrid, 1976. El libro se abre, de hecho, con la explicación del concepto de aparato ideológico de estado.

comercial, si era aquel no solo tema cercano para grandes masas de la población, sino también prohibido y por tanto atractivo en tanto tal?

Viota y Vega se dedican entonces a “recopilar materiales, con las relaciones de producción como referente. Todo aquello que mostrara un aspecto del tema era anotado, desarrollado en forma autónoma (como un sketch), y archivado para su posterior selección de acuerdo con criterios que aún estaban por establecer”³⁹³. Los criterios estéticos estarán dirigidos por la búsqueda de “una especie de combinado: un tratamiento ideológico del asunto a lo Brecht, presentado en un marco de realismo rosselliniano”. La referencia al cineasta italiano es concretamente a *Païsa*, pues la película estará dividida en episodios, como veremos. El recurso al distanciamiento brechtiano³⁹⁴ se llevará a cabo eliminando el uso de la farsa, método habitual del autor alemán para enganchar al espectador, al considerar que esta “no se impone como verdad a los ojos del espectador, sino como opinión del autor... Nosotros pretendíamos presentar el texto como verdad de clase. Recurrimos entonces, en el desarrollo de los diversos sketches, a los viejos clásicos de Hollywood: Hawks, Wilder, Lubitsch...”.

La operación parece ir así en la dirección opuesta de *Contactos*, dedicando la película a la expresión de aquello que antes era situado en el fueracampo. No se trata ya de mostrar la prohibición, entre otras cosas porque se prevé, se espera, que ya no exista tal cuando la película pueda hacerse. El discurso político pasa a primer plano con un ánimo didáctico: la película debe permitir aprender, hacer que los espectadores comprendan mejor su situación al verla.

Cinco serán en total los guiones realizados:

- “...Y el oro de sus cuerpos” (en adelante OC) (diciembre 1972-primavera 74)
- “Tácticas” (T1) (1ª versión: septiembre 1974)
- “Tácticas” (T2) (2ª versión, agosto 1975)
- “Los explotados hablan de explotación” (EhE) (junio 1976)
- “No es sordo el mar” (SM) (octubre 1976)

El primer guión, actualmente extraviado, consistía en una serie de sketches o historias independientes, dedicados a uno o varios personajes vinculados a un espacio: un grupo de teatro, una clase de universidad, una camarera de hotel, obreros de una fábrica. Pero los autores no darán el resultado por satisfactorio:

Los sketches funcionaban por simple yuxtaposición, no por articulación; la consecuencia de ello era la dispersión y esta dispersión, que nosotros queríamos “productiva” de sentido, en realidad funcionaba principalmente como un efecto de “vanguardia”. En la misma dirección, estorbaba la ya mencionada multiplicidad de entornos: se trataba de un mal intento de dar cabida en el guión a la multiplicidad de lo social, de crear un “modelo” de todo el tejido de la sociedad.

³⁹³ - Una nota manuscrita también permite saber que a partir de septiembre del 72 Viota estudió *El Capital* de Marx.

³⁹⁴ - En declaraciones a Juan M. Company, Viota precisa el período de Brecht que más les influyó: “cuando ha leído textos básicos del marxismo en 1929, antes de su exilio. Es el momento de *La madre*, *Santa Juana de los mataderos*, las piezas didácticas... El momento de la transición entre su primer estilo expresionista y la madurez de las piezas del exilio. Concretamente queríamos acercarnos al estilo de las piezas didácticas”. Company, Juan M., “Paulino Viota y el desafío de *Con uñas y dientes*”, Dirigido por..., nº 64, junio 1979, p. 60.

Como se ve, la yuxtaposición tan clave en *Contactos* es ahora indeseable y la “vanguardia” supone no solo la presencia de un estorbo o bloqueo comunicativo al modo de *Contactos*, sino en el fondo una identificación casi genérica (como quien habla de aire de western o cine negro en una película) que amén de no resultar pertinente, coloca en segundo plano la intención primordial del filme y dificulta tanto la comprensión de la obra como el “enganche” del espectador. Desde ahora como veremos, el aroma a “vanguardia” será uno de los mayores enemigos del proyecto. Al respecto, aproximadamente en noviembre de 1975 (terminado T2, primera versión del guión dada por buena), Viota redacta una “autocrítica” que al parecer quedó inédita, donde se insiste precisamente en este aspecto: la búsqueda, en los años previos, de una forma nueva adecuada a los planteamientos ideológicos contrarios a la ideología burguesa, se entiende como acertada pero aquejada de un riesgo fatal: autonomizar la forma.

La afirmación de la importancia del trabajo formal no debe ser hecha en detrimento del contenido ideológico global del film. Si la forma es importante, no deja de ser un elemento parcial y, por tanto, secundario con respecto al sentido ideológico global. (...) De la idea correcta de que la forma es un elemento substancial de la solución global de la expresión de un contenido ideológico, si se da, como en nuestro caso, una gran inexperiencia política y una especie de “santa ira”, de voluntad polémica, se puede pasar fácilmente a la solución absolutamente incorrecta de que la “forma revolucionaria”, la forma que se opone, y que “reconstruye” uno tras otro los procedimientos formales establecidos por la ideología dominante, es aspecto fundamental de la lucha en el campo específico del cine, y que basta con sostener la batalla en ese terreno para estar en una posición ideológica justa.

Esta actitud es característica de las VANGUARDIAS y encubre en el fondo una posición elitista, por más que haya muy poderosas razones políticas e ideológicas o personales que lleven a ella³⁹⁵.

La táctica, por tanto, no implica asumir los códigos de la ideología dominante (identificados en el texto como “lenguaje del cine de Hollywood”), pero sí retirar al lenguaje del primer plano (apartarse por tanto de la actitud que aquí se llama “vanguardista” tal como tiempo atrás se denominó “formalista”), a favor del logro de una coherencia, claridad y rigor ideológicos cuya correcta expresión sea el objetivo de la película. El lenguaje posee una importancia y todavía ha de oponerse al modelo “burgués”, pero no ha de ser un tema en sí mismo, o al menos no debe serlo interfiriendo con la comprensión de lo que se quiere explicar.

La primera vía para conjurar este riesgo (que por lo dicho en este caso parece localizado en el uso excesivo de la yuxtaposición secuencial, que parece conllevar falta de claridad y dispersión) en la elaboración de T1 será centrar el argumento en el proceso productivo, de modo que la universidad desaparece del guión y el grupo teatral, que ensaya una escena de *La madre* de Brecht y discute su contenido, queda trasladado al prólogo. Ello nos deja con dos fábricas y el hotel, a los que se añadirá un banco y la historia de una mujer casada con un obrero, que por la imposibilidad de subsistencia entra a trabajar ella también en una fábrica, llevando esto no solo a una toma de conciencia en tanto obrera, sino también en tanto mujer. Las historias permanecen sin relación salvo en el hecho, trascendente por

³⁹⁵ - Viota, Paulino, “Autocrítica”, inédito, alrededor de noviembre 1975.

supuesto, de la confluencia de varios personajes en una especie de asamblea que debate temas diversos, y la centralidad de la fábrica (el “centro del proceso productivo”) vendrá dada por su alternancia con cada uno de los otros espacios, de modo que a cada historia seguirá siempre un retorno a la fábrica principal (habrá otra) donde tendrán lugar algunas de las escenas principales de la película, como sobremanera aquella en que, contando productos recién fabricados (que en las versiones futuras del guión habrán de ser platos), un obrero mayor explica a otro joven la plusvalía, sin necesidad de nombrar nunca tal concepto. El guión, manuscrito, se divide en rollos, del siguiente modo:

Rollo 1A: Cita de Jean-Marie Straub como apertura:

En resumen... no se sabe lo que es un film. Un film no está hecho para contar una historia en imágenes, esto ya está claro; un film no está hecho para mostrar algo- un plano general no tiene utilidad más que muy raramente-; un film no está hecho tampoco para expresar algo, sentimientos o lo que sea. Un film no está hecho tampoco- aunque de esto ya no estoy tan seguro- para demostrar algo³⁹⁶.

En un local, varios actores y una directora ensayan, todavía en fase de lectura, una escena de *La madre* de Brecht, concretamente la 6c, “Pelagueia Vasova aprende a leer”³⁹⁷, sobre cuyo contenido dos actores debaten al final.

Rollo 1B: Revista Time. Se abre hasta llegar a un anuncio de los hoteles Meliá. Una voz traduce el retrato de España que se hace en el anuncio (“el país de los mil rostros, donde la aventura es parte de la vida diaria”, etc.). Sobre pantalla en negro, lectura de un pasaje pornográfico de una novela de William Burroughs; en cierto momento (cuando la chica saca el miembro del chico de los pantalones), aparece en fundido una fábrica; en otro (cuando la mano de él se cierra sobre un seno de ella), pasamos a las manos de un obrero y por panorámica a su rostro; el sonido de la lectura es sustituido por el del lugar. Una máquina se detiene. Un obrero joven se ofrece a repararla pero otro mayor, algo burlón, prefiere esperar a que lo haga un ingeniero. Llega uno joven, muy amable, pero no es capaz. El obrero acaba reparándola, ante la mirada atenta del ingeniero, que se lo agradece. En otra escena, el obrero joven es llamado la atención por fumar en el baño. Se retrata el ánimo subordinado del encargado. Después, otro obrero deja de trabajar porque la temperatura se encuentra por debajo del mínimo permitido; para demostrárselo al encargado, usa un termómetro que se ha traído ex profeso de casa, lo que solivianta enormemente a su superior.

Rollo 2A: En un banco, se ponen en marcha unos créditos-vivienda para los empleados, que les dan condiciones ventajosas. El jefe de personal convence a un empleado de que acepte uno. Sin embargo después le ofrecen un trabajo mejor, que no puede aceptar ya que para dejar el que tiene tendría que devolver el dinero prestado. Dos años más tarde le ofrecen adquirir acciones del banco, pero esta vez no cae en la trampa.

Rollo 2B: Lección del obrero viejo al joven sobre la plusvalía. Éste, al entender, se enfurece.

³⁹⁶ - La cita puede encontrarse en Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle, *Escritos*, op. cit., p. 101.

³⁹⁷ - Brecht, Bertolt, *Teatro completo*, Cátedra, Madrid, 2012, pp. 653-655.

Rollo 3A: Una esposa despidió a su marido, que va a una entrevista de trabajo. Mediante un monólogo a cámara, al quedar sola nos explica la dependencia respecto a aquel (“En mí misma no soy nada. Sé que existo porque alguien, que es real, mi marido, mis hijos, me necesitan. Los demás se dan cuenta de que él es real y me toman en cuenta”, etc.). El marido no logra el trabajo y ella empieza a trabajar. Les vemos repartirse las tareas en casa: cocina, poner la mesa, hacer las camas, etc. Él se queja, dice que no se le da tan bien como a ella, que estorba, a lo que ella acaba respondiendo con un monólogo bien consciente de su situación y opuesto al anterior:

Si te pagasen por esto, lo harías sin protestar. Lo malo es que te crees que el trabajo de casa no tiene ningún valor, pero en realidad es la forma de ganarnos la vida de las mujeres casadas. Con un pequeño problema: el que yo pueda cobrarlo o no, depende de que a ti te paguen bien en tu trabajo o no.

Eres un patrón que no gana lo suficiente para pagar a su “empleada”. Así que tengo que salir a trabajar yo misma para poder pagarme el trabajo que hago en casa.

Tengo que trabajar fuera para poder cobrar el trabajo de casa. No hay solución: uno de los dos trabajos lo hago gratis.

Rollo 3B: En la fábrica, el ingeniero joven explica al empresario un proyecto para dar más luminosidad a la fábrica, favoreciendo así las condiciones laborales de los obreros. Con mucha retórica comprensiva, el jefe rechaza el proyecto y propone otro: reformar los aseos de modo que, sin delatar la fiscalización de los trabajadores, les sea imposible usarlos para fumar a escondidas. El empresario se niega con un irónico desplante y el ingeniero le sugiere que con ese ánimo no durará mucho en la empresa. En la escena siguiente, el mismo empresario es homenajeado y lee un discurso propio de dirigente moderno y progresista (incluso habla a favor de la pertinencia ocasional de las nacionalizaciones) en un comedor.

Rollo 4A: En otra fábrica, en este caso de obreras, otro empresario pide a un técnico que suba la velocidad en una línea, ya que no se ha cumplido la previsión, pero sin pagar una prima a las trabajadoras. Estas se oponen y el técnico, que se muestra de acuerdo con el jefe cuando habla con él pero en realidad las apoya a ellas, no insiste. Un mes más tarde el jefe prueba con otro técnico, que es el opuesto del anterior: trata de imponer el aumento de velocidad por la fuerza, lo que acaba desatando un plante, al que responde con una expulsión de una semana; aterrorizado al descubrir el exceso de celo de su empleado, y en peligro ya que las ventas están paradas por escasez de producto, el empresario decide suspender el castigo y conceder la prima (que estaba desde el principio pactada en un convenio), ante las protestas de su subordinado.

Rollo 4B: En la fábrica principal, el encargado llama la atención al obrero joven por su escaso rendimiento. La discusión acaba en pelea a puñetazos y despido. El obrero mayor le reprende y le explica la historia del enriquecimiento del empresario, gracias a la desaparición del primer propietario de la empresa (republicano) primero, y al incendio de la ciudad después (el empresario era entonces constructor). En la siguiente escena, varios obreros se reúnen en una habitación: los tres que hemos conocido hasta el momento, y otros dos nuevos, hombre uno y mujer la otra. Uno narra un proceso judicial que explica el uso político de la prensa; el tema lleva a otra discusión sobre el desarrollo capitalista (“un capitalismo más humano, más presentable, solo significa un capitalismo más

listo, más inexpugnable”) y el discurso real del comunismo (“como los que explican el comunismo nunca son comunistas, la idea que nos hemos hecho del comunismo es la cosa más peregrina”). Más tarde, la obrera habla de los problemas específicos de las mujeres para obtener empleo y expone la diferencia de una sociedad socialista donde <<no hay un criterio alternativo egoísta, que diga: “¿qué es mejor para mi, emplear un hombre o una mujer?” Hay un criterio unificador: toda la fuerza social produciendo para todo el conjunto social>>.

Rollo 5A: En un hotel, vemos las pésimas condiciones laborales de las empleadas. La atención se concentra en una de ellas. En montaje paralelo, vemos varias escenas de ella trabajando y de una pareja que acaba de entrar en la última habitación que limpió, haciendo el amor. Al final, se da a entender que desvalija una habitación donde entra una nueva pareja a quien el encargado trata con especial deferencia, y se marcha.

Rollo 5B: En la fábrica, tres obreros (el viejo, el del termómetro y otro más) dejan pasquines en la entrada. Huyendo, matan al viejo. El del termómetro logra escapar y el otro es detenido. La siguiente escena tiene lugar en una habitación como la del rollo 4B, y no es otra que la famosa discusión de la silla que más tarde aparecerá en *Con uñas y dientes*. Después, alguien lee un pasaje de *Diálogos de exiliados* de Brecht. Luego la obrera reflexiona sobre unos grandes almacenes donde hay escaleras mecánicas para bajar a la planta sótano pero no para subir: (“lo que habría que preguntarse es qué sistema social es ese que obliga a construir las escaleras al revés”). Última escena: planos del metro, mientras el obrero de antes sigue leyendo en off un pasaje de Brecht sobre la existencia de mendigos. Vemos a la obrera caminar con un paquete de folios en la mano. Por el camino, se cruza con el obrero joven y sin mirarse le pasa el paquete. Sale a la calle.

Por supuesto, es difícil saber cómo habría sido una película tan solo con la mera lectura del guión, sobre todo en casos como el presente, donde es de suponer que el trabajo actoral no habría sido el convencional. En este caso, Viota y Vega observarían que la estructura, introducida para hacer patente la discontinuidad y dispersión narrativas de OC, de modo que el espectador no se sienta confuso ante ella sino que la comprenda, entienda y acepte, “hacía posible la comprensión de la historia pero no obviaba la extraña forma de contarla”, de tal modo que T1 <<seguía teniendo, posiblemente, un carácter “extraño” para la masa del público; y estaba aún muy lejos de lo que la industria podía aceptar. Optamos, por tanto, definitivamente, por integrar todo el material en una narración única>>. Cabe preguntarse qué productor, aun con narración única e incluso actores famosos, hubiera accedido a producir una película tal en 1974, pero en cualquier caso se escribirá T2, también extraviado, donde la fábrica pasará a ser escenario casi único y casi todos los personajes se reducirán a los que allí trabajan. La historia del cajero del banco se traslada al joven ingeniero, y las dos escenas de la segunda fábrica se trasladan también a la primera, siendo ahora el ingeniero joven el simpatizante con los trabajadores.

Una vez terminado (agosto 1975), T2 es dado por bueno y se intenta realizar constituyendo una cooperativa con los actores³⁹⁸. La sorpresa será que se

³⁹⁸ - El artículo no aclara el hecho de que Franco aún no ha muerto y por lo tanto no hay esperanza alguna de que un guión así pase censura sin accidentes. No existe posibilidad de que T2 pudiera ser una película industrial en 1975. En la entrevista de Company, Viota

prestarán a ello muchas actrices (la más famosa, Lola Gaos) pero muy pocos actores. Se escribe así EhE, donde la fábrica de hombres se convierte en una de mujeres y se realizan algunos cambios motivados por la nueva situación. Dado que no existe copia de T2, este es el primer guión definitivo que podemos leer.

La película está fechada: "Madrid 1973". El ensayo teatral ha desaparecido y la película se abre con el parón de la máquina estropeada. El obrero mayor (escrito ya pensando en Gaos) es ahora Flora y el joven María José. Después, pasamos a la casa de Carmen y Vicente, la pareja de T1. Ya no hay monólogo a cámara de la mujer pero el resto permanece igual, hasta su decisión de trabajar. Volvemos a la fábrica, con la escena de la plusvalía, explicada ya con platos, a lo que sigue el desencuentro entre ingeniero y empresario por el proyecto de dar mayor luminosidad a la fábrica, así como el discurso del segundo en el homenaje, seguido por otra escena donde Flora explica a María José y Carmen el origen de la riqueza ahora no del empresario, sino de su padre.

A esto sigue la primera parte del problema del aumento de velocidad y la segunda escena en casa de Carmen y Vicente, con el discurso de la primera, que sirve para que se dé el paso de tiempo necesario al segundo intento de aumentar la velocidad y el consecuente plante obrero y logro mediante tal no ya de una mejora en las condiciones sino del cumplimiento del convenio establecido. Lo siguiente será la caída del ingeniero en el préstamo de vivienda, vendido ahora por el empresario, y el despido de María José, que como antes la escena conyugal se pone entre medias de la resolución de la historia del ingeniero, que concluye igual pero con una coda, la lectura de un fragmento de *El tungsteno* de César Vallejo donde se concluye que lo único que los intelectuales pueden hacer por los obreros es ponerse a sus órdenes. De ahí retornamos a María José, despedida, en una reunión. Carmen la explica una historia pasada donde también ella lo fue y para lograr su readmisión las demás trabajadoras hicieron huelga. La lección, dicha por Flora, no es otra que la de que todo el conflicto, aunque acabara igualmente con Carmen fuera de la fábrica, sirvió para que allí, desde entonces, no hubiera más remedio que contar con las obreras. El resto es similar al encuentro de T1, pero concluirá con una conferencia anti-comunista a la que asiste el empresario.

Más tarde, Flora visita a María José, que trabaja en unas casas vacías, usadas para especular, como limpiadora. Después, desde un coche reparte pasquines en fábricas. A la noche siguiente, limpiando en el mismo lugar que María José subida a una escalera, tiene un vahído y muere. Descubrimos al día siguiente que su familia no cobrará indemnización.

Volvemos al ingeniero, y la segunda trampa: las acciones. Un cambio: la primera vez dice que no, pero al final acaba sentándose con el empresario en el desayuno, sugiriendo con ello que igual acepte. Sigue la reunión con la silla, las escaleras, los mendigos y el paquete en el metro, aunque el cierre lo dará otra escena: la discusión sindical sobre la huelga que encontraremos en *Con uñas y dientes*, clausurada con las palabras que allí pronunciará Guadalupe G. Güemes: "A la negociación hay que ir desde posturas de fuerza, no de razón, porque, si vamos al fondo de las cosas, la razón la tienen siempre los trabajadores".

precisa las fechas de encuentros con los actores, "desde el 27 de septiembre (los últimos fusilamientos del franquismo) al 20 de noviembre de 1975". Company, op. cit., p. 60.

Cuando el guión se termina, Franco ya ha muerto, la censura aún existe pero está inactiva, y no cabe duda de que el proyecto es realizable. Resuelto el escollo del reparto, se inician los contactos con los productores:

Estos, los pocos que logramos contactar, no acusaban al guión de ser de vanguardia (“¡Victoria!”), pero sí encontraban graves indicios de didactismo. Y didáctico, en su jerga, equivale a fracaso comercial, pues de todos es sabido que un film, para ser aceptado, está obligado estrictamente –bajo pena de muerte- a no decir nada.

Nosotros, sin embargo, no podíamos renunciar a ello. Ser “didácticos” no era para nosotros, como lo era ser “vanguardistas”, una rémora de nuestro pasado pequeñoburgués, o presente pequeñoburgués, sino que el “didactismo” era nuestro principal objetivo, precisamente.

Basta leer el guión para ver, en efecto, que la vanguardia queda ya muy lejos, si es que en verdad estaba presente en un principio. Ni siquiera la sorprendente presentación de la fábrica mediante la narración de Burroughs sobrevive, toda la narración imbuida de un claro espíritu realista, donde además las historias se han logrado imbricar aprovechando los huecos entre secuencias de cada serie. Pero el didactismo es manifiesto, llevando además a una recta final centrada en los debates entre las obreras.

De todas formas la crítica era aceptable, en tanto que el cine del imperio, mejor dicho: de la metrópoli, o de sus adláteres en esta colonia peninsular, no ha acostumbrado precisamente al público a pensar cuando está dentro del cine. Nosotros teníamos en cuenta que al hacer un film sobre la lucha de clases, “si la línea era justa”, dividiríamos al público, y en el sector obrero – inmenso público potencial maltratado habitualmente- podíamos encontrar focos cada vez más amplios de apoyo a la película; pero para facilitar las cosas en este frente y, quien sabe si principal o secundario, en el de los productores, no parecía mala idea trabajar sobre ese didactismo esquemático, cubriéndole y “encarnando” el guión.

Había que hacer menos forzada la explicación ideológica; introducir la “naturalidad” en el devenir de las secuencias; subrayar el humor, elemento crucial del trabajo didáctico, elemento de agilidad, de comodidad, de “enganche” en la narración, único elemento que trabaja en los dos campos: hay cosas didácticas pero que aburren, y cosas entretenidas pero que no enseñan nada, el humor puede ser el nexo.

En última instancia, esta imposición externa, como la de las mujeres, corrige empíricamente, y no por eso de forma menos sistemática, nuestro proyecto; y lo mejora en tanto en cuanto el proyecto sigue siendo realizable. La confrontación con la realidad es, una y otra vez, positiva. La única imposición negativa para el guión es la imposibilidad de realizarlo.

No cabe duda de que el espíritu positivo de los autores era inquebrantable. Difícil discernir si nos encontramos ante un caso de encomiable y coherente perseverancia o de pragmático conformismo. El conservadurismo de los productores españoles, al parecer no considerado hasta entonces por los autores, reacciona negativamente ante un proyecto tan marcadamente ideológico, en un momento en que lo político ha perdido el prestigio que la oposición a la dictadura le había concedido. Franco ha muerto y la transición ha empezado: nos encontramos en tiempo de componendas y lo político no ha perdido su posición de arte cuya práctica es exclusiva de unos pocos, necesitados del secreto para

establecer la nueva gobernabilidad y orden del país. Muchos aún no se han dado cuenta del cambio, pero ya está ahí. El proyecto de Viota es tan marcadamente discursivo, y su discurso tan ideológicamente connotado, que es inaceptable para una industria que, sin una comercialidad probada como la de un Eloy de la Iglesia, o la respetable vinculación al PCE de un Bardem, difícilmente se avendrá a financiar un proyecto tal. Como recordará Viota, un mantra de los exhibidores de la época afirmaba que <<“los films políticos no dan un duro, el público no los quiere”. En todo caso, esa falta de interés del público la han provocado ellos mismos, pues se niegan a exhibir estas películas. Son ellos la auténtica voz del público, porque realmente los espectadores son mudos. “*El público quiere esto o lo otro*”, dicen ellos. El público, en realidad, no habla jamás. La auténtica voz es la del exhibidor, una voz que, aparentemente, no se oye jamás...>>³⁹⁹

Consciente o no de esto, que habrá de asumir con todas sus consecuencias meses después, Viota intenta “colocar” el guión de SM ofreciendo un cuarto aproximadamente del costo total de la producción, y trabajando en cooperativa con una parte de los técnicos y con actores famosos. El trabajo sobre el guión tomará el verano y, aparte de algunos cambios anecdóticos, parece tener la intención de traer a la palestra ciertos referentes genéricos. Así, se reintroduce la historia de la camarera que roba la habitación (que incluye, recordemos, una larga escena de sexo)⁴⁰⁰ e incluso se realiza una versión del plano 28 de *Contactos*, con el encuentro entre dos militantes y la visita de la policía, escondido el buscado en el cuarto de su amante. También hay aquí una escena de sexo: nada casualmente, la historia de la camarera abre la película y la otra la cierra. El artículo deja claro que su uso era en tanto “elementos lúdicos que ensanchan la visión centrada y cerrada en la fábrica”, dicho de otro modo escenas que incrementaban la comercialidad de la película. Ciertamente también se añade una nueva historia didáctica donde Vicente, el marido de Carmen, descubre el *Manifiesto comunista* trabajando como linotipista (una excelente escena basada en la relación entre las manos y el cerebro), y que el nuevo guión no renuncia a las escenas didácticas: todas ellas siguen ahí, y las nuevas adiciones de apertura y conclusión pueden tener la intención de hacer más tragable la píldora a los productores, sobre todo por la presencia de dos escenas de sexo bastante subidas de tono. Entre esto y la participación económica en la producción, no debiera haber problemas.

El resultado de esta última estrategia lo conocemos todos. El 13 de marzo de 1977, Viota escribe a su padre las siguientes palabras:

En cuanto a la cuestión de la película, ya digo que las cosas no se han resuelto bien. Yo había logrado atar casi todos los cabos. Había conseguido un grupo de actores que trabajasen en cooperativa, había conseguido un productor que, si se conseguía distribución, ponía su marca y avalaba los pagos al laboratorio, contaba también con los 2 millones que nosotros aportaríamos, y por último había un distribuidor que hubiera entrado en la película si se conseguía algún actor de extraordinario renombre. Pensamos en Ana Belén. Eso es lo que ha fallado. Ana Belén nos dio muy buenas palabras, dijo que estaba muy interesada en hacer una película en cooperativa, etc.- por esas mismas fechas, declaró al suplemento dominical

³⁹⁹ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 22.

⁴⁰⁰ - La mujer será ahora María José, que pasa después a trabajar en la fábrica.

del periódico El País que le interesaba enormemente hacer una película en condiciones semejantes a las que nosotros les proponíamos- pero, en la práctica, está haciendo sin parar películas pagadas – a millón y medio cada una, según parece- y no le queda sitio para otro tipo de proyectos. (...)

A la vista de todo esto a mí se me ha ocurrido cambiar de táctica. Podíamos haber intentado buscar otro actor o actriz superfamoso que ocupase el lugar de Ana Belén pero, en primer lugar, no hay casi actores en el país que tengan el prestigio e interesen tanto a los distribuidores como ésta y, en segundo lugar, de encontrar a alguien lo más probable es que nos pasase lo mismo que con Ana Belén. Así que hemos decidido invertir el proceso: en vez de reunir una cooperativa de actores, escribir un guión que sea lo más atractivo posible, e intentar no vendérselo a un productor, sino que se decida a producirlo dirigido por mí. Evidentemente la cosa no es nada fácil, dado el gran excedente de la oferta sobre la demanda en este campo de dirigir películas. Lo que mejoraría las posibilidades de conseguirlo sería: conseguir que el guión fuese realmente atractivo y colaborar en la producción, de todas maneras, de la película. Convertirnos por tanto en coproductores, aunque la marca la pusiese la empresa productora que entrase en el proyecto. Se podría meter dinero- eso no cambiaría con respecto a la primea idea- y además incluir en la aportación los sueldos de algunas personas: el mío como director y co-guionista, el de Javier- pues es con él con quien he trabajado el guión- como co-guionista, el de Guadalupe como actriz, el de Paco Llinás como coproductor ejecutivo por el lado nuestro, probablemente el del director de fotografía y quizá el de algunos actores de papeles secundarios. Valorando qué parte del costo total sumaría eso y qué parte tendría que cubrir la productora se establecería el reparto de ingresos.

Por lo pronto lo que he hecho, pues, con la ayuda de Javier, ha sido escribir un guión. (...) He realizado un trabajo intensísimo para en menos de un mes escribir unas cien páginas- y pensarlas antes-. Javier ha ayudado, pero con el trabajo que tiene, la parte principal he tenido que llevarla yo. Todavía faltan por dar los últimos toques, pero básicamente ya está hecho el trabajo. Hemos seguido una idea que ya te mencioné hace meses: un caso de corrupción industrial, del tipo de los de Matesa o Reace, pero desde luego inventándolo todo y sin ninguna semejanza con ningún caso real para evitar cualquier problema. Antes de hacerlo, pulsamos la opinión de varias personas y el propio Emiliano Piedra nos dijo que es un tema que le interesaría en una película para producir él. O sea que hemos ido sobre seguro y hemos trabajado un poco a tiro hecho. Estos temas, ahora que se está tirando de la manta, dadas las nuevas condiciones políticas, interesan sobremanera y si te fijas en las revistas, por ejemplo, no hay número en que no aparezcan relatos sobre ellos, o informes. Es un tema de actualidad. Hemos añadido una historia de amor con erotismo por parte de uno de los trabajadores de la fábrica donde ocurre la estafa para cumplir también con ese requisito imprescindible del erotismo en el cine español de hoy. Hemos hecho algo así como un traje a medida, veremos si sirve para algo⁴⁰¹.

⁴⁰¹ - Viota, Paulino, carta a su padre, Madrid, 13-III-77.

La cita es extensa, pero no cabrá duda que importante. En su artículo Vega y Viota afirman no haber contado “con la aparente miopía (conservadurismo) de los productores”, pero lo cierto es que por esta carta más bien podríamos decir que el muro infranqueable es más bien el de los actores famosos (e incluso el de una sola actriz, Ana Belén, ya que la carta afirma, sorprendentemente, ¡no haber tratado con ninguna más!), que el de los productores o distribuidores, que se suman al proyecto con las exigencias habituales: el primero quiere estar seguro de que alguien la distribuirá, y el distribuidor de que alguien irá a verla.

Sea por auténtica imposibilidad (realmente resulta difícil pensar qué actriz del nivel de fama de Ana Belén se hubiera prestado a rodar un guión como SM en régimen de cooperativa con un realizador desconocido procedente del cine independiente), cansancio u otros motivos, Viota cambia de táctica y escribe *Con uñas y dientes*, en efecto, entre el 22 de febrero y el 8 de marzo⁴⁰². La nueva “táctica” es evidente: los “elementos lúdicos” se convierten en protagonistas, de modo que asumiendo modelos genéricos reconocibles (thriller, cine político e incluso erótico) todo se centra en una única historia que, eso sí, mantiene el discurso ideológico y político de SM, e incluso algunas de sus escenas (concretamente dos, reelaboradas para los debates entre los huelguistas). Si primero se dejó atrás la vanguardia, ahora lo abandonado será el didactismo. Por el camino, el “lenguaje del cine de Hollywood”, incluyendo su modelo narrativo, es plenamente asumido. No hay artículo que explique este último paso, pero sí una extensa y memorable entrevista en *Contracampo*, donde el realizador afirmará lo siguiente:

Hay el cine que se basa en poner en evidencia una reflexión sobre el propio lenguaje y hay el telefilm. Pero son los extremos de toda una gama de posibilidades. Yo creo que es posible un cine que utilice un lenguaje transparente o, por ser pedante, que no ponga el lenguaje en el primer término de la contradicción, y que no sea al mismo tiempo telefilm. Hay en la película una escena cuyo diálogo casi parece sacado de un manual de marxismo. Y, sin embargo, está rodada con una cierta espectacularidad: los actores se juntan o separan en función de sus réplicas, uno coge un abrigo, otro una silla que golpea en el suelo para reforzar sus argumentos... Mejor o peor hecha, es una escena resuelta con el mismo esquema de espectáculo que *Encuentros en la tercera fase*. Pero no es *Encuentros*, claro, sería una ingenuidad pretenderlo. Hay toda una crítica de izquierdas que ataca rigurosamente toda ficción de izquierdas. Pero eso, llevado al límite, no nos lleva a otra cosa que no sea negar todo cine que no tenga por objeto de reflexión el propio lenguaje. En definitiva, a esclerotizarse⁴⁰³.

Extraños caminos llevan de la categoría B a la D de “Cine/Ideología/Crítica”. Pero ha pasado casi una década del artículo de Comolli y Narboni, y esta segunda categoría está necesitada de serias matizaciones. ¿Realmente el contenido político no puede alterar la base ideológica de los procedimientos formales (sin entrar ya en que el origen de algo no tiene por qué determinar de forma esencial su naturaleza)? ¿La categoría D no implica una relación demasiado confusa entre

⁴⁰² - El guión ya impreso se registrará el 28 del mismo mes. El definitivo, que ocupa realmente muy pocos cambios, está fechado en julio.

⁴⁰³ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 22.

forma e ideología? La imposibilidad de que “el lenguaje y modos de figuración”⁴⁰⁴ creados por la ideología dominante puedan expresar los contenidos de otra ideología, ¿no implicaría un misterioso orden de cajones estanco, donde a cada sistema ideológico correspondería un lenguaje, sin que unos puedan alterar a los otros?⁴⁰⁵ Pero resulta extraño entonces que un sistema ideológico pueda alterar a otro (algo que ni Comolli ni Narboni se atreverían a poner en duda) y no pueda suceder así con los lenguajes. ¿Qué puede impedir que un sistema ideológico B utilice para su expresión materiales producidos por un sistema A? Que un contenido distinto implique una forma distinta es una fórmula evidentemente falaz: Marx se puede oponer a Ricardo o a los filósofos de la izquierda hegeliana, pero para ello no inventa una sintaxis nueva o altera las reglas de la lógica o la deducción, de hecho, incluso toma numerosas herramientas de sus enemigos.

Lo mismo ha de suceder con la forma. En la citada entrevista, Viota hablará de extrañamiento: su película se mueve <<en esa dialéctica que es usar elementos del cine al uso, para unos contenidos, unos significados, ajenos al esquema de cine al uso. Eso, indudablemente, “extraña” al espectador, le resulta incómodo, pero es inevitable>>⁴⁰⁶. *Con uñas y dientes*, veremos, no es ajena al placer, pero sobre todo es una película incómoda. No ya por sus momentos violentos, desde luego no por su contenido, sino por su desviación respecto a una norma que no es solo la del “lenguaje dominante” sino también la de ese cine “político” que desde una ideología comunista tomaba tal lenguaje como referente; en suma, por su reticencia a encajar en cualquiera de los moldes a los que en principio parecería evidente su pertenencia. El resultado es una película que si no es de vanguardia sí puede considerarse de “retaguardia”: replegada a una posición de retirada, más moderada, menos evidente, pero tan arriesgada como la anterior y con idéntica intencionalidad: plantar cara, afirmarse en un contexto determinado (ahora, la transición a la democracia tras el franquismo, y el cine de tal periodo) con una estrategia determinada (asumir el lenguaje dominante intentando utilizarlo en una línea política justa).

⁴⁰⁴ - Comolli, Jean-Louis y Narboni, Jean, op. cit., p. 79.

⁴⁰⁵ - Comolli y Narboni contemplan esta posibilidad, pero solo como categoría E, donde en realidad es el trabajo formal el que logra lo heterodoxo de la obra resultante. No hay categoría que contemple un contenido político articulado de forma acorde con el lenguaje hegemónico, es decir, la posibilidad de que la línea ideológica pueda hacer funcionar en su favor tal lenguaje.

⁴⁰⁶ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 22.

II

Una cinta de claro compromiso político. Paulino Viota retrata la realidad española desde la perspectiva de una izquierda ilusionada con las posibilidades de la nueva sociedad. Qué chasco se llevarían, ¿no?

Antonio Albert⁴⁰⁷

- La nueva lucha

Con uñas y dientes afronta una representación de la lucha de clases en el muy problemático contexto de la España de 1977, concretándola en una huelga industrial y, en último término, en un pulso entre dos hombres: el director de una fábrica (don Rodolfo) y un líder sindicalista (Marcos) en el secreto de que aquel, para llevar a cabo una estafa, ha mentido sobre el stock de su empresa, afirmando que está lleno cuando en realidad está vacío. El sostenimiento de la huelga podría llevar al descubrimiento de la estafa cuando la empresa fuese a echar mano del producto para aguantar el pulso de los obreros, por lo que aquel intentará ponerla fin cortando las alas al más importante de sus líderes, dándole una paliza y obligándole a que se esconda.

Para empezar, *Con uñas y dientes* es casi única en tanto está protagonizada casi exclusivamente por obreros, atiende a un acontecimiento específico de la clase trabajadora y concretamente a su lucha (una huelga), y lo hace además en un contexto de riguroso presente: “El film habla sobre el espacio de tiempo existente entre la Ley de Reforma Política de diciembre de 1976 y las elecciones generales de junio de 1977”⁴⁰⁸. Uno de los elementos más valorados en muchas de las críticas que tendrá la película será no en vano su aportación de “un nuevo verosímil fílmico, algo que jamás sale en el cine español: obreros, fábricas, luchas sindicales...”⁴⁰⁹. Como bien señala Pérez Perucha, en el cine “de autor” las luchas populares son “decorado más o menos cercano” y además tales películas se dirigen a una audiencia que no es la clase obrera, a cuyo disfrute se destinarían “los grandes espectáculos subsidiarios del cine de género clásico, en los que sus luchas o sus protagonistas, cuando excepcionalmente aparecen, lo hacen en tanto que elementos mecánicos de un espectáculo o en tanto que expresiones del lugar que les reserva la ideología dominante”⁴¹⁰. El cine de autor no se dirige a los obreros pero el de género sí, si bien están igualmente ausentes en ambos. Ciertamente, existen los filmes pertenecientes al llamado “cine político”, pero al compararlos con el de Viota se observa <<que aquéllos, al tomar como motor de la ficción el conflicto que enfrenta a los asépticos gestores técnico-políticos del estado democrático (?) contra individualizados entes terroristas-mafiosos, han resuelto el grave problema de la representación cinematográfica de las masas trabajadoras mediante el cómodo expediente de hacerlas desaparecer y mantenerlas en un

⁴⁰⁷ - Albert, Antonio, “Con uñas y dientes”, El País, 25-III-93, http://elpais.com/diario/1993/03/25/radiotv/733014016_850215.html.

⁴⁰⁸ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 20.

⁴⁰⁹ - Ibídem, p. 22.

⁴¹⁰ - Pérez Perucha, Julio, “Crónica de un reto”, en García López, Rubén (coord.), op. cit., p. 290.

confortable “off” narrativo, procedimiento también seguido por Bardem en su último film>>⁴¹¹. La asunción del modelo americano por parte del cine político ha implicado también la de sus protagonistas, generalmente ajenos a la clase obrera: burócratas, agentes policiales o incluso secretos, policías, jueces, abogados, periodistas... El papel que las luchas obreras juegan en los planos políticos, ideológicos, y por supuesto sociales, rara vez permiten ser reconocidos por estos esquemas.

Viota aporta una mala o cuanto menos insuficiente razón para el protagonismo obrero en su película: mientras “la lucha de clases en el terreno sindical evoluciona más lentamente”⁴¹², los cambios políticos, máxime en la época atendida, podían ser mucho más bruscos. Centrarse en la clase obrera permitiría según esto mantener la actualidad aún a pesar de los posibles cambios o virajes políticos. Pero lo que convierte en acertada la elección de Viota no es esto sino la real y verdadera importancia de las luchas obreras en el desarrollo económico y político del país. Como recuerda recientemente Emmanuel Rodríguez López, la combatividad obrera, creciente de forma imparable desde la gran huelga asturiana de 1962, tuvo no solo una gran incidencia en el orden público, sino un enorme impacto económico.

En 1964, las remuneraciones totales de los asalariados incluidas las cotizaciones a la seguridad social no sumaban la mitad de la riqueza producida en un año, el 47,5% de la Renta Nacional. El Excedente Bruto de Explotación (EBE), esto es, la parte destinada a compras de materias y reinversiones, además de beneficios e impuestos, era entonces del 52,5%. En 1970, las cifras se habían invertido, los salarios eran ya el 52% frente al 48% del EBE. En 1976, la presión obrera había arrancado otros cinco puntos más sobre el total de la Renta Nacional, sumaba el 57%. Los aumentos salariales se habían despegado definitivamente de los límites impuestos por los convenios. De 1970 a 1976 los salarios reales medios acumularon un crecimiento de casi el 40%, la productividad sólo creció un 23,7%. Por primera vez desde los años treinta, las luchas de fábrica estaban recortando las rentas del capital, presionando por encima de las posibilidades de reparto de los excedentes de capital.

Las estadísticas laborales confirman el paso fuerte del movimiento obrero. En 1966 —año por lo demás bastante conflictivo— se contabilizaron 205 huelgas, participaron 100.000 trabajadores y se perdieron casi dos millones de horas. En 1970 el número de huelgas se cuadruplicó hasta sumar 817, implicaron a más de 300.000 huelguistas y se llevaron por delante cerca de siete millones de horas. En 1976 se contabilizaron 1.568 conflictos, en los que participaron 3,5 millones de trabajadores y en los que se perdieron 110

⁴¹¹ - *Ibíd*em, p. 293. El autor se refiere a *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978) de la que casualmente se incluía una crítica en el mismo número de la revista, donde se afirmaba que en ella “las masas (supuestos protagonistas de la historia) aparecen invocadas en forma de comparsas. Sólo están presentes para subrayar la acción. Son el protagonista elidido, no el *protagonista real*, del film (o sea, de la reflexión político-ideológica que el film propone)”. Fernández Torres, Alberto, “Siete días de enero”, *Contracampo*, nº 2, mayo 1979, p. 66.

⁴¹² - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, *op. cit.*, p. 22.

millones de horas⁴¹³.

Viota, por tanto, no ha elegido como tema precisamente el lado más inactivo e intrascendente de la situación política del momento. En *Con uñas y dientes* aparecen dos libros distintos referentes a los conflictos obreros de 1976⁴¹⁴. No es un año cualquiera, como se puede observar en la cita anterior. El momento álgido de las movilizaciones tiene lugar en invierno, en respuesta no solo a la muerte de Franco sino, sobre todo, al decreto de congelación salarial del 14 de noviembre del año anterior, por el cual Arias Navarro prorrogaba “la congelación salarial acordada en 1973, estableciéndose topes salariales en la negociación de los Convenios Colectivos en un momento en que la inflación alcanzaba un 19%”⁴¹⁵, decreto por el que Arias trataba de reaccionar “a la amenaza que sobre el crecimiento económico suponía el juego al alza de la movilización obrera”⁴¹⁶. Con la elección de su tema, Viota está llamando entonces la atención sobre uno de los elementos determinantes de su presente, del que el cine que le es contemporáneo, político o no, no parece (querer) ser consciente: la lucha obrera. La elección de tal protagonismo será ya de por sí un modo de violentar los contenidos habituales del cine dominante.

Un elemento que sí puede llamar la atención es que, como sucede en *Contactos*, no sea posible determinar a qué grupo político pertenecen los sindicalistas. De nuevo, en el nº 2 de *Contracampo* se oponen en esto *Con uñas y dientes* y *Siete días de enero*, desvelada como afín al PCE en muchos más aspectos de los evidentes (afiliación comunista por todos conocida del director, y presencia de figuras insignes del partido en las escenas finales). Fernández Torres denunciaba en su crítica cómo la película, al centrarse en los fascistas, se atraía el apoyo fácil, emocional y acrítico, de un público que inequívocamente iba a ser de izquierdas, de modo que más que una reflexión o un análisis, lo que se acababa planteando era “una adhesión o un rechazo moral. O se está con los fascistas, o se está contra ellos (con las masas..., con el PCE, en última instancia)”⁴¹⁷. Y decir PCE en 1979 no era lo mismo ya que decirlo en 1970. A partir sobre todo del 68 el PCE ya no es el partido hegemónico del antifranquismo en la misma medida en que lo era hasta entonces. Seguirá siendo el partido con mayor cantidad de militantes, pero sobre todo en el campo cultural (muy importante para Carrillo a partir de las revueltas estudiantiles de 1956 pero muy desatendido de nuevo tras las huelgas asturianas del 62) su lugar será muy discutido, hasta el punto de que podría considerarse que la distancia entre el Nuevo Cine Español y la corriente del cine independiente a la que pertenece *Contactos* refleja también la distancia entre un antifranquismo vinculado al PCE y otro o bien más ácrata o bien vinculado a partidos que se consideran más a la izquierda del PCE, como puede ser el Movimiento Comunista

⁴¹³ - Rodríguez López, Emmanuel, *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2015, p. 34.

⁴¹⁴ - Se trata de Ederle, *Los conflictos laborales en 1976*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1977 y VVAA, *La crisis, la reforma y los trabajadores. Anuario de las relaciones laborales en España en 1976*, Ed. de la Torre, Madrid, 1977.

⁴¹⁵ - Taibo, Víctor, “Enero de 1976. Rebelión social en Madrid”, *El Militante*, 2013, <http://www.elmilitante.net/index.php/historia-teoria/otros-historia/8469-enero-de-1976-rebelion-social-en-madrid?tmpl=component&print=1&layout=default&page=>

⁴¹⁶ - Rodríguez López, op. cit., p. 33.

⁴¹⁷ - Fernández Torres, op. cit.

(MC), al que pertenecerá buena parte del Nuevo Frente Crítico⁴¹⁸.

Como es bien sabido, el PCE fue uno de los principales partidos responsable, vía sopló a la policía, de la detención de 120 representantes sindicales el día 15 de enero de 1976 en los locales de la HOAC en Madrid, poniendo con ello fin a una ola de huelgas que había arrancado con la de los trabajadores del metro de la capital nada menos que el día de reyes y había continuado hasta paralizar casi la ciudad, poniendo con ello fin a la posible transformación de las múltiples huelgas, no convocadas por partidos ni sindicatos (sin dirección política “responsable”, por tanto) en una huelga general política:

La movilización había sido descabezada. Aprovechando el vacío, y sin que en las fábricas se pudiera nombrar un nuevo comité, el PCE promovió la vuelta al trabajo, cediendo el control a la Comisión Negociadora. Con la única condición de readmitir a los despedidos y de la aceptación de los convenios, la Comisión logró la prometida “salida ordenada” a la huelga. En los últimos días de enero, las empresas más combativas, aisladas, cedieron una tras otra. Con un lenguaje que llegaría a ser común durante la Transición, la madurez de los trabajadores había permitido una solución razonable a la mayor huelga de la historia de la ciudad⁴¹⁹.

En 1976, por tanto, el PCE ya apunta las apaciguadoras maneras que habrá de ejercer durante todo el proceso de la transición, y que le acabará costando su progresiva desaparición, posiciones que son las que Fernández Torres acaba encontrando en la película de Bardem, donde la citada adhesión emocional y por tanto acrítica, <<subrayada en un final catárquico con las impresionantes imágenes del entierro de los compañeros laboristas asesinados en la calle de Atocha, acompañadas por un fondo musical épico y grandilocuente, sirve indirectamente para salpicar, de forma casi imperceptible, el film de menciones y detalles iconográficos relativos al PCE, y en última instancia para cubrir un discurso político que subraya que los únicos enemigos de la democracia eran (son) los fascistas, que el rey está contra ellos (la aparición del helicóptero real durante el sepelio marca el comienzo del retroceso y catástrofe de los fascistas), que no todos los policías son iguales, que la preocupación máxima de la izquierda debe ser la de “no provocar, ni caer en provocaciones” (estas frases se repiten insistentemente a lo largo de los diálogos) y, en definitiva a dar un juicio, que no análisis, del proceso de reforma como un proceso positivo que, efectivamente, trae la democracia a España>>⁴²⁰. Cine pues, de la “ruptura pactada”⁴²¹, al que se opone

⁴¹⁸ - De hecho, al transformarse el originalmente llamado MCE (Movimiento Comunista de España) en el MC, el nuevo logotipo será obra de uno de los más destacados críticos de Contracampo (amén de su maquetador), José Luis Téllez. De Contracampo, militarán también en el partido como mínimo Llinás y Pérez Perucha.

⁴¹⁹ - Rodríguez López, op. cit., p. 58.

⁴²⁰ - Fernández Torres, op. cit.

⁴²¹ - Instalada la oposición tras la muerte de Franco en el dilema sobre si plantear una reforma pactada o una ruptura con el sistema franquista, tras la creación de Coordinación Democrática en enero de 1976 (que aglutinaba a varios partidos de la oposición, pero sobre todo a los dos principales, el PCE y el PSOE), el PCE introduce el término “ruptura pactada”, acuñado originalmente según Gregorio Morán por el secretario general del PSP Raúl Morodo, y que guiará sus pasos durante la primera transición. “Como explicó en su momento Raúl Morodo, el término ruptura pactada no era más que un modo diplomático

Con uñas y dientes a través de la elección de sus protagonistas (la clase obrera), su acción (la huelga) y su discurso (solo la lucha de las clases trabajadoras puede traerlas la libertad, o puede al menos aumentar su poder, que nadie les va a regalar).

Llegados a este punto, Viota y Vega deben sortear el mayor de los riesgos: la existencia de un héroe. *Con uñas y dientes* mantiene firmemente el modelo narrativo clásico, vinculando todas sus peripecias a un conflicto central y, sobre todo, a un protagonista coherente. Tal modelo será caracterizado por David Bordwell del siguiente modo:

La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos: el medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes⁴²².

Para entender el modo en que Viota se relaciona con este esquema, podemos recordar que Marta Hernández y Javier Maqua lo resumían en la presencia de tres tipos de personajes, beneficiarios, enemigos y aliados: “Un sujeto beneficiario tiene el proyecto de conseguir un objetivo con la ayuda de sus aliados para vencer todos los obstáculos y enemigos que se le opongan”⁴²³. Tan concisa descripción favorece la identificación (también presente en la posterior de Bordwell) entre narración y lucha, lo que ya da buena fe de lo que se considera está en juego en el trato con el modelo. Clave en su articulación será así “la distinta tipología social que cubre los personajes del film; en cada uno de ellos (y en especial en su máximo portavoz: el protagonista) es preciso conocer origen de clase, situación de clase actual (en el relato), y conciencia real de esta situación, para poder articular las estructuras formales del relato con las estructuras ideológicas que sustenta”⁴²⁴. No es lo mismo que el héroe (o “conciencia central”, como la denomina el colectivo) sea un funcionario del estado [como por ejemplo en *Z* (Costa-Gavras, 1969)] que un sindicalista obrero. La identificación, criticable desde los postulados de la crítica materialista en tanto permite que el espectador introyecte valores contrarios a sus intereses de clase a través de su adhesión a un protagonista determinado, se hace admisible en tanto el héroe aquí pertenece a la misma clase social que los

para girar de ruptura a reforma sin necesidad de rasgarse las vestiduras y conmovier los ánimos militantes”. Morán, Gregorio, op. cit., p. 516. Algunos autores extienden la dicotomía entre reforma y ruptura al cine, situando *Con uñas y dientes* en el segundo grupo, “cine popular, incluso genérico y panfletario, digerible con facilidad, pero con una carga política demoledora”, Nieto Ferrando, Jorge, op. cit., p. 46. Nieto sitúa asimismo en este grupo a Eloy de la Iglesia, cineasta también muy defendido por Contracampo, y por otras vías, a *Arrebato*, cuyo realizador, Iván Zulueta, fue dicho sea de paso autor del cartel del filme de Viota.

⁴²² - Bordwell, David, op. cit., p. 157.

⁴²³ - Colectivo Marta Hernández y Javier Maqua, *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días*, Shangrila, Santander, 2016, p. 63.

⁴²⁴ - *Ibíd*em, p. 64.

destinatarios y puede, a través de su lucha, transmitirles valores que en este caso sí les son valiosos y van en la dirección de su defensa. Encontraríamos aquí un modo de hacer que el lenguaje dominante y “burgués” sí funcione en defensa de los intereses de las clases oprimidas⁴²⁵.

Sin embargo, aun participando de este modelo, muy activo en el cine político de los años setenta, *Con uñas y dientes* le plantea problemas.

Hernández/Maqua señalan la ausencia o escasez de aliados como un rasgo importante para definir la existencia de un protagonismo absoluto⁴²⁶. En efecto, Marcos apenas tiene aliados, pero es necesario entender por qué. En realidad tiene muchos, no solo Aurora o Lucía, sino sus compañeros sindicalistas y todos los obreros en huelga, pero se niega a su ayuda, por la negativa a confiarles el secreto de la estafa del director. Así, su protagonismo absoluto es algo que el mismo personaje busca, y ello por un error y exceso de celo que habrá de costarle la vida, amén de dejar a todos los huelguistas indefensos ante sus malas decisiones. Por un lado Marcos es extremadamente voluntarioso, valiente y decidido, además de estar del lado ideológicamente correcto según el discurso de la película, pero por otro en el fondo todas sus decisiones resultan de una estulticia flagrante. Así, Viota y Vega acceden a tomar un héroe como eje de su película, pero para mostrar que la existencia de héroes no es precisamente lo mejor para llevar a triunfo la lucha obrera, que ha de dirigirse por la toma colectiva de decisiones. La lección a transmitir es clara:

Creo que siempre el líder político y el líder sindical es un error. Sólo trae problemas. Sí, en un momento puede solucionar con su decisión una situación crítica, pero opino que el hecho del liderazgo sindical es peligroso.

La idea del filme era criticarle en su actividad como líder – es decir, se equivoca-, y después salvarle como persona. (...) Existe la entrega personal, la inocencia de los hechos, el deseo más inmediato de que las cosas salgan bien, pero claro, esto no basta. La idea de que un hombre solo puede enfrentarse con la patronal es falsa, creo que la crítica sobre los sindicalistas sólo podía hacerse así, no sé.⁴²⁷

Roland Barthes, al analizar *Madre Coraje*, había observado un desdoblamiento en escena: nosotros, espectadores, participamos del dolor de la protagonista pero al tiempo podemos ver sus causas, dándonos así cuenta de que “Madre Coraje, ciega, es víctima de lo que no ve, y que es un mal remediable”⁴²⁸. Brecht sitúa un pie del espectador en Madre Coraje pero el otro lo deja fuera, para que entendamos su error; la identificación nos permite darnos cuenta de que nosotros somos ella, que cometemos o podemos cometer el mismo error; el distanciamiento nos hace al

⁴²⁵ - Podemos encontrar también esta articulación, cómo no, en el cine soviético. Como bien señala Bordwell, en aquel el personaje a menudo se convierte “en emblemático de ciertas fuerzas dentro de una situación políticamente definida”. En este sentido, el Marcos de *Con uñas y dientes* participaría de la llamada “estructura de confrontación”, donde “un héroe psicológicamente unívoco representa a un grupo en su lucha contra sus adversarios” y que supone “una curva bastante tradicional del conflicto dramático”. No obstante, enseguida haremos algunas matizaciones de importancia a esto. Bordwell, op. cit., p. 236.

⁴²⁶ - Hernández/Maqua, op. cit., pp. 62-63.

⁴²⁷ - Antolín, Matías, “*Con uñas y dientes*”, *Cinema 2002*, nº 52, junio 1979, p. 49.

⁴²⁸ - Barthes, Roland, op. cit, p. 64.

tiempo tomar cuenta de este y entender cómo podemos corregirlo: “lo que está en juego no es el juego de un estilo dramático más, sino la conciencia misma del espectador, y por consiguiente su poder de hacer la historia”⁴²⁹.

Esta dimensión se encuentra en *Con uñas y dientes* y puede observarse en el papel que juegan los flashbacks. Allí vemos que Marcos es informado del timo del director de la fábrica, pero decide no decir nada ni siquiera a sus compañeros para evitar que se filtre la noticia, entendiendo que, al no haber producto en los almacenes al contrario de lo que asegura el director, a este no le quedará más remedio que acceder a las reivindicaciones de los huelguistas si no quiere que su engaño se descubra. Solo el espectador, Marcos y su esposa estarán al tanto de este secreto. La importancia de que el primero conozca este dato la vemos en el hecho de que la película tiene dos versiones, siendo que en la segunda el flashback, antes situado íntegramente al final del quinto día (la película se divide en siete), es ahora separado en dos partes, la segunda en el mismo lugar y la primera al final del primer día. Así, se evita la inevitable incompreensión que se genera en el primer montaje por la insistencia de Marcos en que los otros “no saben”, y en que la huelga siga a pesar de la abundancia de producto y la continua afirmación de que están a punto de ganar. El adelanto de una parte de los datos permite que el espectador entienda a Marcos, que conozca la naturaleza del secreto en el que está pero, sobre todo, permite que al tiempo no le entienda, experimente hacia él una incompreensión más matizada y fructífera.

Por un lado, la negativa a contar el bluff de don Rodolfo a los compañeros concede a Marcos un protagonismo en la huelga que acrecienta el que ya tenía (y que manifiesta un compañero al decir que al hablar “se come a la gente”). La insistencia de Marcos en este protagonismo deja a sus compañeros atados de pies y manos, pues no pueden elaborar su estrategia en función de las condiciones reales en que se encuentran; en realidad, los huelguistas están entre un engaño (el de Rodolfo) y un error (la idea de Marcos de que se ganará la huelga). En las conversaciones entre los huelguistas, donde pervive el espíritu didáctico del proyecto anterior (como ya se señaló, se rescatan de aquel dos diálogos), se discute si sostener la huelga o no, pero estas escenas son más importantes de lo que parece pues, aparte de poner en escena un tipo de diálogo inexistente en el cine español, tienen lugar por el desconocimiento del secreto en que solo Marcos está; representan, pues, no solo un discurso (de defensa de la unidad obrera, de explicación de la naturaleza de una huelga y del poder de los trabajadores), sino también una ignorancia, una ceguera de las condiciones reales de su lucha, en la que son situados por un líder excesivamente celoso de su protagonismo, aspecto central en el discurso de Viota y su co-guionista, Javier Vega, que trata de cuestionar la importancia y papel de los líderes en los movimientos sociales, avisando de los peligros de un excesivo personalismo, una “lección” no presente en el proyecto anterior pero que puede aquí aparecer por la propia exigencia que el marco narrativo y genérico escogido implica de un héroe reconocible.

Pero lo que impide que hablemos plenamente de un distanciamiento al modo brechtiano (aparte del trabajo interpretativo de Santiago Ramos, que obviamente no va en esa dirección) es el hecho de que el comportamiento de Marcos está muy lejos de ser modélico en todos los restantes aspectos. No nos referimos ya a la

⁴²⁹ - *Ibíd.*, p. 65.

infidelidad conyugal, sino a la nula inteligencia del personaje en cada uno de sus actos, que impide que, siquiera como persona, Marcos quede a salvo. Numeremos tan solo algunos:

- escondido para evitar una nueva paliza, decide ir a una asamblea. Como bien le dice Aurora, carece entonces de sentido esconderse.

- en vez de bajarse del taxi directamente en la puerta para evitar un previsible o cuando menos posible nuevo ataque, lo hace al otro extremo de la calle para “otear el panorama”.

- identificados los tres matones y su vigilancia de la sede de los huelguistas, no cae en simplemente ir allí con varios compañeros y neutralizarles. Ni siquiera Aurora admite la posibilidad de volver al local con el coche y aparcar en la puerta.

- sale a la calle pese a estar escondido, se da un paseo y llama a la mujer del director para amenazar a este. La consecuencia de tan absurdo acto será, no quepa duda, la búsqueda de su escondite.

- aun cuando Aurora pone todas las dudas posibles a la veracidad de la llamada del compañero que le avisa de que la huelga se ha ganado, sigue en sus trece y ni considera llamar a un compañero porque entiende que habrá salido a la reunión cuya realidad está pendiente de verificación.

El personaje, digámoslo sin ambages, se las trae. Al ser a pesar de todo defendido a ultranza por la película, sucederá como señala Pérez Perucha, que <<las ingenuidades del movimiento obrero, los graves personalismos de su líder, no son entendidos por los públicos populares a quien interpela el film como representación autocrítica de un obrero no tan “bueno”, sino como errores en la caracterización del personaje>>⁴³⁰. Pero, además de las razones señaladas por el crítico, lo cierto es que las torpezas y errores flagrantes de Marcos se encuentran en la línea de los fallos de la narración, por lo que son fallos de los guionistas más que del personaje, razón por la que a veces otros, como Aurora, caen también en ellos. Que realmente a nadie hasta el final se le ocurra ir a buscar a Marcos en grupo, sabiendo que los matones son solo tres, o neutralizar a estos ya que ¡siempre están en la misma esquina!, no puede atribuirse a otra cosa que a una insuficiente reflexión sobre el guión, debida posiblemente a la rapidez con que fue escrito. Por supuesto esto haría concluir la película en quince minutos, pero ello no es razón para que las cosas no deban pensarse mejor. En la misma línea se puede incluir un hecho extraño como la carta de unos hipotéticos obreros al periódico criticando a Marcos por su desaparición. Aurora la entiende como una provocación para hacerle salir de su escondite, pero ¿para qué querrían los matones tal cosa? Si la intención fuese matarle, lo podrían haber hecho el primer día, pero no lo hacen; la intención no puede ser otra que obligar al principal líder obrero, el principal defensor de la huelga, a una retirada (así nos lo mostrará el segundo flashback). Por otro lado, la violación de Aurora tiene lugar por aparecer ella en el portal en vez de Marcos, y como decimos tal ataque probablemente tenga su origen en el deseo del director de vengarse por la llamada a su esposa, pero ¿por qué tendría lugar el asesinato? La explicación más inmediata nos lleva a pensar que pueda ser una reacción desesperada del director al saber de la violación (que él no ha ordenado): presumiendo la rabia de Marcos, aquel podría imaginar que, como en efecto sucede, se decidirá a descubrir el timo. Sin embargo, Rodolfo no puede saber

⁴³⁰ - Pérez Perucha, op. cit., p. 300.

que Marcos está en el secreto. El asesinato queda así inexplicado.

Pero concentrémonos en Marcos. El líder se equivoca manifiestamente en su estrategia: piensa que Rodolfo tendrá que transigir con los huelguistas si no quiere que su timo se descubra, pero esto no muestra sino un grave desconocimiento de la estructura del poder en la fábrica, impropio de un líder tan importante: el director debe conseguir la aquiescencia del consejo de dirección, que es quien tiene el poder en última instancia, y por supuesto no va a lograrlo porque aquel está convencido de tener los almacenes llenos y, por tanto, de que ganará la huelga. Pero sobre todo no lo dice a los compañeros, evitando así que entre todos puedan decidir la estrategia más adecuada. Marcos establece la suya propia y no considera otra opción. Todo espectador, y sobre todo obrero, puede percibir claramente este error, pero al por así decir político se añade otro que es la flagrante equivocación, el evidente absurdo de la estrategia. Viota falla en el distanciamiento crítico en primer término porque no acierta a connotar negativamente los errores políticos de su héroe, al que los “hábitos bien asentados tras muchos años de visión intensiva de cine americano”⁴³¹ harán entender como modélico siguiendo la norma por la cual “a situaciones y personajes negativos y criticados corresponden, en correlato amplificador, situaciones y personajes positivos y glorificados. O sea, a patronos malos, obreros buenos”⁴³². La intención es que se advierta que el dirigente se equivoca en el plano político, pero el antedicho hábito hará que el público entienda que el héroe debe ser visto como modélico, de modo que, en ausencia de alguna vía que califique los errores como tales, estos no se entenderán sino como inconsecuencia y error en la caracterización, y tanto más por cuanto, en segundo término, los errores del protagonista se confunden con los de los propios guionistas.

A esto debe además sumarse otro hecho: la animadversión que el personaje no podía dejar de causar en un público obrero por la infidelidad a su esposa y camarada, que conlleva que, en realidad, ni siquiera en el plano personal Marcos quede a salvo. Podría por todo esto hablarse, más que de una distancia crítica respecto al personaje, de una suerte de identificación movediza, una identificación que se sostiene de forma muy problemática, dado que diversos elementos la dificultan, haciendo al personaje patético, desagradable, malvado, triste, etc.⁴³³ Esta relación extraconyugal con la maestra camarada fue lo más discutido en las proyecciones para obreros que tuvo la película⁴³⁴. Viota choca aquí no solo con el

⁴³¹ - Id.

⁴³² - Id.

⁴³³ - Ejemplos de este tipo de identificación pueden ser el protagonista de *Frenesí* (Frenzy, Alfred Hitchcock, 1972), digno de empatía en tanto falso culpable pero extremadamente antipático, o el de *El agente secreto* (Secret agent, Alfred Hitchcock, 1936), embargado por las dudas. Sobre este último, Hitchcock reflexionaba que “en una película de aventuras, el personaje principal debe tener un objetivo”, algo vital “para la participación del público que debe apoyar al personaje y casi diría que ayudarlo a alcanzar ese objetivo”. Truffaut, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 87-88. Un análisis más extenso de un caso concreto actual puede encontrarse en García López, Rubén, “Sabotage: la identificación movediza (o: La identificación es una cuestión moral)”, *Marginalia*, 10-XI-14, <http://marginaliafragmentos.blogspot.com.es/2014/11/sabotage---la---identificacion---movediza---o.html>.

⁴³⁴ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, p. 25.

posible puritanismo de la clase trabajadora (que tanto suele gustar de denunciar la intelectual, mucho más dotada para la doble moral), sino con el hecho ya señalado en el capítulo anterior de que, en un contexto militante, una traición así no lo es solo a la pareja, sino a una compañera de lucha; es una traición no solo afectiva sino política, a una camarada. Según Viota el hecho supone en cambio la reivindicación de una “sexualidad desculpabilizada”⁴³⁵, una liberación de la moral burguesa, pero este tipo de liberación relativa a los comportamientos afectivos y sexuales posiblemente constituye un “equipaje” ideológico propio de clases intelectuales, ausente de la misma ideología en las trabajadoras. Es por tanto un hecho que dificulta notablemente la identificación por parte del grupo social destinatario confeso de la operación, inclinando el personaje hacia la antipatía o la incompreensión, sobre todo cuando vemos el relajado modo en que trata a su mujer, por supuesto sin contarle nada de su “desculpabilizada” infidelidad⁴³⁶. Así, tiene razón Pérez Perucha al afirmar que “las relaciones, ni frívolas, ni moralizantes, ni culpabilizadoras, entre el líder obrero y la maestra, por el simple hecho de ser mostradas así, como práctica asumida y normalizada y no como agobiante drama ni como fascinante romance, facilitan la presentación de las relaciones interpersonales, del sexo, como proceso de conocimiento, como mecanismo de aprehensión de la realidad”⁴³⁷, pero el hecho de que no resulte muy claro qué realidad se aprehende realmente en las escenas de sexo (dejando aparte claro está el plano estrictamente personal), y que la intención de que tales escenas conduzcan “a interiorizar el conocimiento recíproco de la problemática de dos sectores sociales muy diferentes entre sí (fábrica/escuela)”⁴³⁸, no parece tampoco muy conseguida, acaba dotando a tales escenas de una falta de concreción, de una gratuidad en su funcionalidad argumental, que dejan desnudo al personaje ante toda crítica que un público ya de por sí bastante perplejo por las inconsecuencias y errores de su comportamiento, quiera hacerle.

Así y todo, Marcos no es Carrillo. El protagonista sobre cuyos hombros debe ir el espectador en adecuado cumplimiento de los mandatos del “lenguaje del cine de Hollywood”, es defensor de la huelga como arma principal de la lucha obrera y a defenderla se emplea con todas sus energías, por lo cual es modélico en el sentido de su dirección ideológica y su fuerza y capacidad de sacrificio, pero a la vez también es dudoso por sus contradicciones. El personalismo es su pecado, pero tampoco es un líder obrero predicador de la responsabilidad institucional. El espectador buscado, el obrero, tendrá por tanto sobradas razones para identificarse con el protagonista⁴³⁹, pero tal identificación nunca será cómoda, dado que tanto los errores del guión como los estratégicos y políticos del protagonista, amén de su infidelidad conyugal, la dificultarán.

En su fundamental análisis, Pérez Perucha sugiere que el terrorismo ofrecía

⁴³⁵ - Id.

⁴³⁶ - Por supuesto, otro motivo de animadversión, este ya hacia el conjunto de la película y muy repetido en su recepción crítica, puede ser el advertir la erótica como una intrusión de mera intencionalidad comercial que ensuciaría la integridad ideológica del producto. Entraremos en esto más adelante.

⁴³⁷ - Pérez Perucha, op. cit., pp. 296-297.

⁴³⁸ - *Ibidem*, p. 297.

⁴³⁹ - No contabilizamos las más mecánicas y principales, como el reiterado uso del punto de vista de Marcos en muchas de las escenas, que analizaremos más adelante.

ficciones al gusto hollywoodiense, que al tiempo eran bien asumidas por el criticado cine político. *Con uñas y dientes* no se negaría al aporte espectacular de la violencia, pero hace que el terrorismo provenga de la patronal. El antagonista será el jefe. En el fondo esto no se aleja tanto del cine político convencional, pero aquí Viota y Vega, así como han considerado las posibles contradicciones dentro del movimiento obrero (defensa de la autonomía obrera pero excesiva dependencia del liderazgo unipersonal), hacen lo propio con las de la patronal, construyendo con ello quizá la dimensión más interesante de la lectura política que de su momento histórico la película pretende realizar. Marcos sabe de la estafa de Rodolfo por varios miembros de la propia directiva de la fábrica, pertenecientes a un grupo enfrentado al director. Marcos es, desde este punto de vista, un peón en una estrategia que solo tiene el objetivo de forzar un cambio de poder en la dirección de la empresa. *Con uñas y dientes*, fiel defensora de la necesidad de hablar alto y claro, de tratar por fin con los referentes reales (obreros, huelgas, etc.), entra aquí en el ámbito de lo no tan manifiesto: si lo evidente es el discurso sobre la lucha de clases, la necesidad de mantener la unidad entre los obreros y evitar los liderazgos excesivos, la trama interior a la empresa y el modo en que acabará afectando a la situación de los obreros (descubierta la estafa la empresa, en crisis, pide a los trabajadores que abandonen la huelga a riesgo de que se declare el cierre) pone en escena algo más subterráneo: un diagnóstico sobre la transición en curso, “una metáfora sobre la reforma”⁴⁴⁰.

La lucha de clases es representada en un contexto determinado, aquel en que se trataba de pasar de la dictadura a la democracia, momento en que la estrategia política pasaba por neutralizar en la mayor medida posible a la izquierda, adaptando el aparato estatal franquista a la forma de un régimen democrático sin cambios excesivamente traumáticos (aunque por supuesto alguno hubo, si bien la mayoría, como la legalización del PCE, enseguida se demostraron falsas alarmas). Así, *Con uñas y dientes* concluirá con una escena final en la que se muestra que el juego de poder interno de la empresa (aquí, el estado) lleva a que la lucha obrera (valga decir: la lucha contra el capitalismo, o cuando menos, como se señala en una de las discusiones, contra los capitalistas, esto es: la izquierda) debe ser abandonada en aras del beneficio común que, debido a que las relaciones de poder no han cambiado, es no otro que el beneficio de la empresa. Así, exponiendo la “circunstancia mediante la que se produce el relevo de una patronal – gestora del capital – corrupta y obsoleta por una nueva patronal, representante de un nuevo bloque económico, más flexible y acorde con las circunstancias económicas (...) se pone de relieve, asimismo, cómo en la reforma suarecista confluyeron tanto la lucha de masas como las contradicciones internas del capitalismo español, contradicciones agudizadas por esa lucha”⁴⁴¹. Así, si sería equivocado tomar a Marcos como símil de Carrillo, no lo es tanto considerar al joven sustituto de don Rodolfo como equivalente de Suárez, toda vez su llegada supone una limpieza de cara de la administración de la empresa, librada del sucio pasado por la educada y brillante prosodia de un joven aplicado y responsable (cuán desobediente iba a ser

⁴⁴⁰ - Samaniego, Fernando, “He pretendido hacer una película popular”, *El País*, 29-V-79, http://elpais.com/diario/1979/05/29/cultura/296776811_850215.html

⁴⁴¹ - Pérez Perucha, op. cit., p. 291.

Suárez nadie podía preverlo, pero desde luego no llegó al poder por serlo)⁴⁴². Lo que sorprende de *Con uñas y dientes* es en suma lo acertado de su diagnóstico político en el momento tan temprano en que se realizó, si bien podría decirse que en la transición española nos encontramos ante una vieja historia: un recambio de élites que dejan en situación de desarme a la clase obrera traicionada, queriendo o sin querer, por sus dirigentes. El plano manifiesto, pues, la huelga, existe como representación de la lucha de clases, pero asimismo como metáfora de una transición que apenas inicia sus pasos y ya parece, sin embargo, transparente para muchos en sus intenciones. *Con uñas y dientes* no es tanto la primera película sobre la lucha de clases de la transición cuanto la primera en hacer este diagnóstico sobre su esencia y su desarrollo.

- Cuestión de género

Con uñas y dientes renuncia como hemos visto al planteamiento del proyecto anterior, pero es el suyo un cambio que responde a una progresión lenta, donde primero se abandona la vanguardia, después, si bien solo parcialmente, el didactismo, y finalmente se acepta jugar con las reglas del cine comercial “de género”.

El didactismo de las escenas entre los huelguistas, con sus “lecciones” fácilmente legibles, tendrá lugar en un contexto genérico, al añadir el citado terrorismo de la patronal o, mejor dicho, del director de la fábrica, que crea un marco narrativo cercano al thriller. Una primera razón, ya apuntada en el apartado anterior, radica en el hecho de que al ser “todavía el cine de género, aun en sus versiones más degradadas, el que define a la clase obrera como su auditorio natural, circunstancia a la que no es ajena la colonización cinematográfica de Europa por el cine americano, aparece como inevitable la utilización de recursos de género si se desea interpelar con ciertas garantías receptivas a una audiencia trabajadora”⁴⁴³. La segunda, por su parte, apuntaría a la pertinencia casi diríamos “realista” de tal marco genérico, al permitir mostrar los extremos violentos con que podía encontrarse, y se encontraba, la lucha obrera. Como recordaba Viota, “el guión se acabó en febrero de 1977, muy marcado, pues, por el asesinato de los laboristas de la calle Atocha de Madrid”⁴⁴⁴. En el momento en que *Con uñas y dientes* se realiza, la violencia está al orden del día y por ello una ficción propia de un thriller deviene válida para representar este específico momento social:

En el guión está presente la huella de la barbarie fascista de aquellos días. Y de la barbarie patronal: en el mismo lugar en que rodamos la escena en que intentan secuestrar por primera vez al líder obrero, habían acuchillado poco

⁴⁴² - Viota recordará que “en el lapso entre la terminación del guión y el comienzo del rodaje continuaron sucediéndose acontecimientos cruciales, como la legalización del PCE, las primeras elecciones democráticas y la legalización de la UGT. Como éramos conscientes de que una película tarda mucho tiempo en acabarse, habíamos previsto en el guión esta evolución política (Suárez había anunciado las elecciones nada más llegar al poder).” Viota, Paulino, “Historiar el presente”, en Monterde, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997, p. 273.

⁴⁴³ - Pérez Perucha, op. cit., p. 293.

⁴⁴⁴ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 20.

antes a un trabajador en huelga. Nosotros decíamos: “*eso es, este es el film que hay que hacer, todo esto está pasando...*”⁴⁴⁵.

Así, *Con uñas y dientes* reúne en su metraje didactismo (en las reuniones obreras, aunque también aparece dispersamente en otras escenas) y cine erótico (escenas de sexo) en el interior de una ficción propia de thriller. Las razones de su pertinencia ya han sido expuestas, pero ha de añadirse un matiz importante: el terrorismo en la película no es tanto el de la patronal cuanto el de uno de sus miembros, que ejerce la violencia no en tanto director de la fábrica sino en tanto estafador que está a punto de ser descubierto. Bien es cierto que el timo de don Rodolfo es presentado con toda naturalidad, como una práctica que no entra en contradicción alguna con la dinámica capitalista, pero lo cierto es que el detonante de todo es una actividad criminal y no la tensión específica que se crea en el pulso entre la directiva de una fábrica y sus obreros a través de una huelga. La presión que siente el director y a la cual responde no es la que surge de la imposibilidad de cumplir con las ventas por la falta de producción, sino la de que su timo se descubra por la misma razón. Así, Viota y Vega no logran escapar en su guión a la mixtificación individualista y criminal propia de sus referentes genéricos, que son sin duda más los americanos que los soviéticos referidos por Bordwell: el problema de la huelga lo entendemos todos, pero la acción de la película parte de la labor criminal de don Rodolfo, no de la lucha obrera.

Esto inutiliza en gran medida la validez ideológica del marco genérico, que en último término acabaría manifestando en buena línea con el género la impotencia de los débiles frente a la omnipotencia de los poderosos, como evidencia el asesinato de Marcos y la siguiente resolución del conflicto. La aparición del asesino a sueldo, contundente irrupción de una figura genérica en el contexto marcadamente realista de la ficción⁴⁴⁶, quiebra el verosímil y obliga al espectador a considerarlo como una posibilidad real: no hay límite al que los poderosos no estén dispuestos a llegar para ganar la lucha. La tensión introducida en la película por la aparición de un elemento tan extremadamente ajeno al verosímil manejado hasta el momento, la ruptura de esa suerte de pacto establecido con un espectador que no se espera un asesino salido casi de un film de James Bond, acaba ejemplificando de forma imaginativa, sorprendente y más que eficaz la violación de todo un mundo al que puede llegar la violencia patronal. El poder económico del capitalista puede materializar la ficción, hacer posible lo inimaginable, lo inesperado, hacer saltar en pedazos todas nuestras convicciones... Pero, insistimos, no es la patronal sino un elemento criminal el que convoca tal transgresión. Ante el hecho, será aquella quien ponga orden en sus filas. El discurso implícito ya ha sido expuesto, pero en realidad no podemos por menos de señalar que Viota ha realizado otra película donde la clase obrera juega, en el fondo, un papel subsidiario: una lucha entre dos antagonistas en la que se ve implicada, sin poder hacer nada al respecto. Esta violencia no proviene de una patronal que intenta parar una huelga violentamente por el modo en que amenaza a sus intereses de clase, sino de un miembro de tal clase y tal patronal que intenta detener la huelga

⁴⁴⁵ - *Ibíd*em, p. 24.

⁴⁴⁶ - El contexto, el marco narrativo, es genérico, pero todos los personajes son realistas: obreros, sindicalistas, patronos, matones...

para impedir que ponga al descubierto su trama criminal⁴⁴⁷. La violencia y el thriller, así, pierden la oportunidad de ser modos en verdad realistas de exponer la situación del momento en España y no permiten a las ideas de sus autores ir tan lejos como querrían, ya que si bien Rodolfo puede hacer lo que hace por su posición económica, ni él deja de ser en primer término un criminal ni Marcos el hombre que podría descubrirlo y derribarlo. El esquema no está tan alejado de una moneda común en el thriller y aun su antecedente el cine negro: el desheredado es el héroe y el poderoso el malvado. Pero si bien sus condiciones socioeconómicas determinan su posición, serán las estrictamente personales las que privilegiadamente activen y configuren todo el desarrollo argumental. Así, si la apuesta de *Con uñas y dientes* podría ser que el thriller fuese la base de una historia que primordialmente es la de una huelga, en realidad a poco que se rasque se observa que ante lo que estamos es ante un conflicto de tipo criminal inserto en el contexto de una huelga. La novedad sería entonces la atención enorme que Viota presta a esta última y a la explicación de las ideas en ella presentes, que no pueden no ser experimentadas como una interrupción en la auténtica historia de la película que es, insistimos, la criminal. El didactismo queda pues delatado no solo por sí mismo sino por su escasa pertinencia en relación con la historia que realmente cuenta la película⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ - El propio Viota reconocería este hecho al afirmar, comentando los problemas del filme para la distribución, que “ha habido exhibidores que han rechazado la película, porque hay en ella ataques a los capitalistas. Lo que hay son ataques a un capitalismo criminal: de ahí que tales rechazos sean más que sintomáticos”. Bayón, Miguel, “El libre juego mata al cine español”, *Diario16*, 29-V-79, p. 15.

⁴⁴⁸ - Así y todo consideramos que su disonancia no es tanta como la que surgirá con las escenas de sexo, que trataremos a continuación, pues Viota no las otorga un trato distinto a las demás y, sobre todo, tiene el acierto de que todos los diálogos expresan la huelga como lucha (de clases, pero lucha), como pugna tensa y dura donde se juega mucho. Podríamos afirmar que el título del filme se aplica a los distintos grados de lucha en él presentes: la de las ideas (donde importa por ejemplo hacer entender a los obreros su posición en el sistema capitalista), la de las acciones (emprender una huelga, donde hay que atender a estrategias, oportunidades, etc.) y la de la violencia propiamente dicha (donde el sector más poderoso irrumpe en el juego sucio y aparecen matones, etc). Esta última se expresa sin problemas a través de escenas de lucha física (la de Marcos al inicio del filme, por ejemplo, o la resistencia de Aurora a su asalto) pero las restantes exigen un trato muy cuidadoso, donde por un lado importa hacer entender la estrategia que implica una huelga (que se conoce sobre todo con las escenas de Aurora junto a los compañeros de Marcos, pero también en los diálogos con este) así como las razones que asisten esta (donde entran las escenas propiamente didácticas, en cualquier caso muy reducidas y que Viota trata de normalizar o dinamizar tanto con su puesta en escena como con su montaje en paralelo con otras situaciones). A todo ello ayuda por supuesto el hecho de tener a obreros en huelga como protagonistas, lo que hace verosímil y nada forzados los términos en que siempre se expresan, realmente desusados entonces y aún hoy mismo, y que permiten extender el didactismo a las escenas entre la pareja protagonista, por ejemplo. Pero si insistimos en todo esto es para reafirmar que, pese a que la tensión no es tanta por el cuidado puesto en ello, siempre nos encontraremos con una base fallida: la trama de la película es en el fondo criminal, y la lucha de clases poco importa para su desarrollo, más allá de que sea una huelga el detonante de la situación.

Idéntico problema surgirá con la relación entre Marcos y Aurora, si bien en menor medida y por diferentes razones, que aquí se limitan a la mera interrupción tanto de la trama criminal como de la política por una vía extraña, una infidelidad incómoda donde tampoco es fácil leer en la un tanto confusa interpretación de los actores los sentimientos que se están poniendo en juego. Dicho de otro modo, y enlazando así con afirmaciones anteriores, la relación parece responder al cumplimiento de un nuevo peaje comercial muy habitual en la época del cine del destape: la inclusión de escenas sexuales.

Para empezar, ha de considerarse que, si bien Viota manifiesta su negativa a hacer cine “de autor”⁴⁴⁹, en el fondo son las escenas de sexo su marca autoral (travellings y planos-secuencia aparte, claro está)⁴⁵⁰. Por supuesto afirmar esto es aventurado, pero el sexo, si bien en off, juega un papel importante en *Contactos*, había escenas fuertemente eróticas en OC, T1, T2 y SM, la protagonista de *Jaula de todos* era presentada desnuda y haciendo el amor, aunque fueran finalmente desechadas también había escenas eróticas en el guión de *Cuerpo a cuerpo*, y sabemos que el erotismo era objeto central de uno de sus proyectos de finales de los ochenta⁴⁵¹. Pero sobre todo, la dimensión sexual es tan problemática que no puede verse como una apuesta personal del cineasta por introducir un elemento (la libertad sexual) que no está directamente relacionado con la lucha obrera (como sí lo está todo lo demás) o cuya relación con la misma al menos no se defiende de modo alguno en la película. La intrusión de tal línea argumental puede verse (y sabemos que en parte lo era) como una concesión comercial que busca añadir a la acción otro elemento de engarce (no obstante fracasado, como vimos), pero la delectación y cuidado evidentes en la puesta en escena del sexo evidencia un interés personal del cineasta, al alejarse con ella de los modos imperantes en el cine del destape. Si en su trato con el thriller, pues, Viota acaba asumiendo la norma genérica más de lo que desearía, en el caso del erotismo, una apuesta íntegramente personal, no sucederá lo mismo.

El problema de los actores en las secuencias de sexo⁴⁵² es también el de unas escenas que parecen negarse a caer en ninguno de los tópicos habituales al respecto del cine español y aun extranjero del momento. Por ejemplo, aunque el disparador de la relación es la adrenalina producida por la persecución de Marcos y la salvadora aparición de Aurora, el acto tarda en llegar y en nada se asemeja a la liberación de las fuerzas animales desencadenadas por la tensión previa. Tampoco encontramos la huida de una relación conyugal adocenada o rutinaria, y no hay línea de diálogo alguna donde los personajes nos den alguna indicación que nos

⁴⁴⁹ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 24.

⁴⁵⁰ - Pérez Perucha habla en la película de tres discursos que, en su constitución, remiten al cine de autor, al “espectáculo clásico hollywoodiense” y al “actual cine de tetas” (p. 299). Para el analista, el cine de autor se localizaría en los dos segmentos relativos al análisis de la evolución de la patronal (pp. 291-292). A nuestro juicio, es más bien la remisión al cine “de tetas” el gesto propiamente autoral del filme, en tanto supone la apuesta específicamente personal del mismo.

⁴⁵¹ - Viota, Paulino, “Entrevista”, *Paulino Viota. Obras. 1966-1982*, Intermedio, Barcelona, 2015, p. 15.

⁴⁵² - Sobremanera la primera. Muy serios aquí, en la segunda el ánimo se vuelve más jovial y los actores se muestran más relajados. El registro de la ternura es uno de los más notables que Viota logra de sus actores, pero cuando sale de él la confusión impera.

permita hacernos una idea de lo que allí está sucediendo: una cana al aire, el inicio de una historia de amor, la necesidad de un desahogo... No hay datos y ese es el reto: que dos personas hagan el amor sin que el que lo hagan vaya en dirección alguna, sino que se mantenga en el campo de un presente donde dos personas han establecido una cercanía azarosa pero cierta. Las escenas de sexo entre Marcos y Aurora poseen algo de pasado pero ni una gota de futuro: la cuestión en ellas no es qué sucederá sino el hecho mismo de que suceden, el presente del mutuo descubrimiento y disfrute de los cuerpos. El sexo en *Con uñas y dientes* es la celebración de ese presente arrancado a todo, lo cual puede no ser tan raro en el cine erótico y desde luego en el pornográfico, pero aquí es al mismo tiempo presentado con una seriedad, una gravedad, que lo aleja con contundencia del erotismo festivo o la alegría de los cuerpos sexuados del cine del destape. Más bien hay que pensar en el de los dos militantes de SM, que hacían el amor de día por primera vez debido a haber perdido sus trabajos, y se preguntaban no por qué se acostaban, sino contra quién. No lo resumió mal José Vicente G. Santamaría cuando afirmaba que eran estas escenas eróticas las “menos mixtificadas del cine español. La historia de un amor que se nutre de la solidaridad cotidiana, que toma el sexo como fuente de reconocimiento en ese sentido bíblico de la palabra tan cernudiano”⁴⁵³. Al llegar en el primer día a casa de Aurora, Marcos contemplaba la casa en silencio desde el sofá mientras ella le traía una aspirina; en el tercer día, al volver tras la escena en el coche, se acerca a la mesa de ella y ojea sus libros, sus cuadernos de notas, acaricia su ropa... para después descubrir “su cuerpo casi de la misma forma en que descubre sus libros y objetos personales”⁴⁵⁴. La salvación de Aurora ha hecho que Marcos la contemple en un sentido nuevo. Toda la escena erótica se resuelve en tres largos planos focalizados en el descubrimiento de los cuerpos (únicas palabras: “no tengas prisa”), es decir en el presente del encuentro erótico, que por sí mismo se opone y contrasta con la violencia que constituye todo su contexto⁴⁵⁵.

⁴⁵³ - G. Santamaría, José Vicente, “*Con uñas y dientes*: una película sin concesiones”, El Día, Tenerife, 27-II-79.

⁴⁵⁴ - Company, op. cit., p. 61.

⁴⁵⁵ - Sobre los muy significativos nombres de los personajes y esta secuencia suscribimos por entero las palabras de Albert Elduque: “La encargada de protegerlo [a Marcos] es Aurora, militante de izquierdas que trabaja como profesora de secundaria, iluminando, como su nombre indica, una nueva mañana a los estudiantes de la democracia. Un resplandor como el que encarna la otra mujer del filme, esposa del protagonista, Lucía, del latín “lux”, “aquella que lleva la luz” o “aquella que nace de la luz”. De hecho, si repasamos el reparto nos damos cuenta de que estos no son los únicos nombres significativos: tres de los obreros llevan nombre de evangelista (Marcos, Juan, Lucas) y otro se llama precisamente Salvador. Tal nomenclatura resulta muy curiosa y sugiere que la semana de Marcos es más bien un *Via Crucis*. Su cualidad mesiánica se reafirma conforme el filme avanza, y toma cuerpo en su figura, delgada, barbuda y machacada por la paliza que ha recibido, contrastando con el cuerpo vital y sano de Aurora: el desnudamiento de ella, mientras se besan, es acompañado de la música suave de Julián Llinás, inspirada en una sonata de Händel, mientras que Marcos sacándose la ropa sólo recibe el más áspero de los silencios, enfrentándonos con el impacto directo del cuerpo herido. La música no volverá hasta que ambos cuerpos estén en la cama, abrazados, olvidando por un momento los traumas”. Elduque, Albert, “Pequeño *déjà-vu*”, Contrapicado, nº 42, octubre 2011

Si con el uso del erotismo Viota parece querer aprovechar el tirón comercial del sexo propio de la era del “destape”, tal como parece decir a su padre en la carta ya citada, convendremos que las escenas presentes cuestionan todo un modo de proceder de tal cine, que basa su defensa de la libertad sexual en un ensalzamiento del goce y el placer un tanto fácil en tanto idealista y fantasioso, postulando universos ficcionales por lo general enormemente inverosímiles marcados por una arrolladora promiscuidad o por la intrascendencia de las relaciones planteadas.

Sin embargo, la mayor disonancia con el referente genérico, el cine del destape, se encuentra por supuesto en la escena de la violación, posiblemente uno de los momentos más violentos de todo el cine español, que no carece precisamente de ellos. El sexo consentido entre los dos camaradas es roto por la violencia de los matones de la patronal; la ternura, el cuidado, el respeto, que como dijimos se oponen a la violencia ambiente, son finalmente invadidos por esta y sustituidos por la brutalidad más salvaje: no solo una violación, sino tres, de las que Viota apenas resume su tiempo real (solo la última de ellas es reducida a un plano), de modo que cada sustitución de un violador por otro resulta más dura e inaceptable que la anterior⁴⁵⁶.

La posibilidad que el destape y la desaparición de la censura ofrecían para mostrar escenas de sexo de forma moderadamente libre (recordemos la peculiar instauración del cine S), y casi siempre de modo alegre y despreocupado, es aquí reinvertido por Viota en un modo acaso deudor del Pasolini de *Saló o las 120 jornadas de Sodoma*: el destape no sirve ya para mostrar todas las buenas cosas que podemos hacer con las mujeres⁴⁵⁷, sino para mostrar las muy horribles que demasiado a menudo se les hacen.

En este caso sí puede observarse que la politización a que Viota y Vega pretendían someter todo el material procedente del cine de género llega a cierto éxito, pero sumándolo al relativo logrado con el thriller, nos encontramos con que *Con uñas y dientes*, pareciendo una película “normal”, está sin embargo bien lejos de la norma en películas de su tipo. No hay felicidad del género, como tampoco de la carne: el género no es la posibilidad de jugar a trenes eléctricos, de volver a juegos de la infancia, sino una herramienta que usar con responsabilidad en aras de producir una reflexión política sobre el momento presente. El erotismo no es la posibilidad de ver mujeres desnudas, sino la oportunidad de mostrar y denunciar con contundencia el modo en que se ejerce la violencia sexual sobre ellas. El comentario, huelga decirlo, no es solo, así, a la sociedad y política de su tiempo sino también (aunque no en primer término, como sabemos que Viota quería) al cine.

(<http://contrapicado.net/article/2-2-con-unas-y-dientes-1977/>). Añadamos que, en el borrador primero, Aurora se llamaba Aída.

⁴⁵⁶ - En consecuencia, las relaciones sexuales entre los dos cesan y se invierten los papeles del primer día: él dormirá en el sofá y ella en la cama. Al respecto, Viota afirmará que “en principio, hay una cierta relación de inferioridad de Marcos con respecto a Aurora, originada por su diferente *status* social: obrero y profesora de instituto. Digamos que ella se pone a su misma altura cuando la violan los *gorilas* de la patronal: experimenta como mujer la misma violencia fascista que él como hombre”. Company, op. cit., p. 61.

⁴⁵⁷ - Huelga decir que nunca se trató de qué hacer con los hombres, en tanto estos eran los sujetos enunciadores de todo aquel cine (que no hace falta por demás recordar el modo en que solía retratar a los homosexuales).

- El placer

Dicho esto último, maticémoslo un poco. Antes del marxismo, el estructuralismo y el materialismo, Paulino Viota y Javier Vega, como todos los cinéfilos de su generación, se habían formado con no otro que el “lenguaje del cine de Hollywood”. El planteamiento formal “transparente” de *Con uñas y dientes* no traiciona una serie de convicciones sino que, manteniéndose fiel a las políticas, retorna a unas cinematográficas previas, donde se reencuentra la admiración por cineastas como Fuller o Fleischer. Es algo que se debe forzosamente tener en cuenta cuando se piensa en cuántos cineastas “independientes” del período abandonan su experimentalismo a lo largo de la transición y los años ochenta: no fue precisamente al calor del cine experimental que moldearon la infancia de su cinefilia. *Con uñas y dientes*, en realidad, no claudica ante el lenguaje clásico sino que retorna a él, o más valdría decir que inicia un regreso a la relación inicial con el hecho cinematográfico que habrá de culminar en *Cuerpo a cuerpo*. El género puede ser pertinente para tratar lo político, pero también lo político supone la excusa perfecta para rodar por fin y con realismo, sin ambages, escenas de acción, suspense, sexo... De reencontrarse en suma con aquello que alumbró inicialmente la pasión por el cine.

Manuel Asín llama la atención sobre “el rigor, la claridad técnica y el afán por hacer una película lo más competente posible desde el punto de vista del oficio”⁴⁵⁸. Dicho de otra manera, y tal como afirman Asín o el propio Viota, *Con uñas y dientes* es en el fondo tan película de formación como pudieran serlo sus cortometrajes santanderinos⁴⁵⁹. Viota reconoce tanto en su artículo con Vega sobre el proyecto anterior como en textos posteriores sobre el largometraje finalmente realizado, que una de las intenciones era abrirse camino en la industria, realizar “una tarjeta de presentación ante los profesionales”⁴⁶⁰. La formación es ahora en esa dirección: mostrarse capaz (no “hacerse”: aunque hablemos de “formación”, Viota ya está más que sobradamente formado) de manejar un rodaje en condiciones industriales, respetando las formas del lenguaje “clásico” dominante e incluso intentando demostrar que había allí alguien muy capaz incluso de hacer cine de género.

No hay hipocresía pues en la empresa, aunque posiblemente ni el propio autor es consciente de la fruición inevitable producto del ejercicio de un género propio del cine que, en su formación, más ha amado: el de Hollywood. El placer es manifiesto cuando el cineasta del largometraje de treinta y tres planos-secuencia entregado al cultivo del fueracampo abre su nueva película con varios puñetazos a cámara y una secuencia de treinta y nueve planos ocupada por tensa y brutal acción física, así como con placidez y delectación que algunos tildarán de complacencia muestra las relaciones sexuales de sus protagonistas. Es en la variedad formal de la película, en

⁴⁵⁸ - Asín, Manuel, “Privilegios del deber cumpliéndose. Paulino Viota profesor (estudiante)”, *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-privilegios-del-deber-cumpliendo-paulino-viota-profesor-estudiante/>.

⁴⁵⁹ - “Excepto en *Duración* y *Contactos*, que obedecen al interés por la vanguardia, las demás películas eran para mí trabajos de aprendizaje”. Léon, Pierre, “Yo fui cineasta”, *Jeu de Paume*. Le magazine, 27-III-14, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/03/paulino-viota-y-pierre-leon/>.

⁴⁶⁰ - Id.

el cuidado con que se realizan tanto escenas de detalladísima planificación y montaje como numerosos planos-secuencia o de muy extensa duración, en el modo en que se usan travellings, panorámicas, zooms, planos medios, generales, americanos, primeros planos, en el constante movimiento de la cámara⁴⁶¹, en el cuidado por los detalles (las llaves que Aurora mueve en su mano durante el largo plano de cinco minutos con Marcos) o incluso del sonido (¿en cuántos apartamentos del cine español se escucha algo tan cotidiano para todos como la televisión del vecino?), que se advierte como una de las evidencias de *Con uñas y dientes* la presencia de “un gran placer en la planificación (...), en la composición y en los encuadres”⁴⁶², como le diría a Viota décadas después Pierre Léon. El lenguaje y el género son manejados con responsabilidad política, pero ello no impide el placer manifiesto del cineasta a la hora de planificar sus escenas de acción, de sexo, las de la vigilancia de los matones, e incluso los simples diálogos, que igual encara con el clásico plano/contraplano que une en tomas tan largas como la recién citada de cinco minutos.

Evidentemente, el placer más manifiesto se encuentra en la dimensión erótica, donde fiel a la tónica general de la película, somos dirigidos por el punto de vista de Marcos hacia la contemplación del cuerpo de Aurora, como sucede en el despertar del cuarto día, en que aquel descubre lentamente su cuerpo desnudo en la cama, no solo contemplándolo sino, en cierto modo, ofreciéndoselo a la cámara que, como si emulara una erección, panoramiza verticalmente hasta colocarse en picado sobre los cuerpos [Fig. 304].

La dimensión del placer se hace explícita por esta vía, si bien estrictamente vinculada a una mirada masculina como es norma en la muy heterosexual cinefilia, que no entiende vinculación alguna entre hombre y belleza ni tiene interés por la mirada erótica de la mujer sobre el hombre⁴⁶³. Son los momentos en que más claramente mirada autoral y protagónica se solapan, se identifican, como se observa sobremanera en la secuencia posterior a la citada, en que Marcos se hace el dormido para ver a Aurora vestirse tras tomar una ducha.

Este momento también introduce una ternura en cuyo registro (el de los pequeños gestos, tan valiosos para su maestro Ford) Viota muestra una delicadeza notable, como se observa en los tiernos besos que la pareja se da entre risas la noche de ese mismo día, mucho más logrados que los de la noche anterior por, frente a la seriedad de aquella, apostar por la naturalidad y la complicidad, o el

⁴⁶¹ - Apenas hay planos fijos, en favor de travellings de todo tipo, en los que es patente el goce experimentado al poder Viota emplearse a fondo en el manejo de uno de sus recursos cinematográficos predilectos (un amor muy compartido por los cineastas españoles, en cualquier caso). Sin embargo, la constante insistencia en travellings de avance o retroceso (casi como si quisiera quitarse con rabia su prohibición en *Contactos*) supone el elemento más rutinario de la puesta en escena, en tanto no siempre hay razón para ellos.

⁴⁶² - Léon, Pierre, op. cit.

⁴⁶³ - De hecho, es muy llamativo el modo en que, como anteriormente destacaba Elduque, la música cesa cuando Aurora ve desnudarse a Marcos, en su primer encuentro sexual. Baste pensar la continuidad entre las miradas del hombre y la mujer si la música se hubiera extendido a este segundo plano, al menos hasta que ambos se tendieran sobre el lecho. Con el corte brusco, el tema se convierte en la exposición del cuerpo herido de él, contrapuesto al terso y prístino de ella. En la mirada al hombre, pues, se observa estrictamente la lucha; en la mirada a la mujer, la belleza.

momento en que Marcos lee el comunicado de abandono de la huelga y afirma no saber qué hacer. Sentada ella a su lado mientras come una manzana, él toma la mano de ella entonces, como buscando su apoyo pero, aprovechando el gesto, la acerca a su boca y come de aquella. Aurora se sonríe y él le besa la mano. Las dudas políticas se mezclan con toda naturalidad con la cotidianidad de una pareja en un momento dulce de su relación. Inmediatamente después comenzarán los problemas.



Fig. 304



Fig. 305 Fig. 306

Pero por qué no ver el placer en la planificación de las escenas de violencia, basadas igualmente en el contacto entre los cuerpos. La delicadeza con que Marcos se tiende sobre Aurora en la cama contrasta con la fuerza con que trata de apartar de sí al matón que le mantiene aprisionado contra el coche, tensión reflejada en el progresivo desplazamiento de la mano, que trata de mantenerse agarrada a la baca del automóvil [Figs. 305-306]. Imposible encontrar una imagen que refleje con más exactitud el sentido del título. No puede negarse que Viota muestra tanta delectación en las escenas violentas como en las sexuales. Se observa en el cuidado con que hace sentir la larga distancia que Marcos recorre en carrera veloz y desesperada, con rostro sacudido por la adrenalina, así como en la brutalidad física de los matones, muy en particular del espectacular Ángel de Andrés. Al más puro estilo de un Anthony Mann, Viota presta singular atención no ya a la contusión de los cuerpos sino a su choque, la presión de los unos contra los otros, al forcejeo, al momento en que los dos matones tratan de inmovilizar a Marcos para que el otro pueda golpearle o en que solo uno trata de atar y amordazar a Aurora para después violarla. El detalle puesto en todos los detalles por Viota es sangrante: los kleenex, el cinturón, el pañuelo, los planos de la calle vista desde el coche, el cogote

del conductor.... la verdad del desempeño físico de los actores dota a las secuencias de violencia de una intensidad realmente difícil de encontrar, para la que es importante sentir no solo el dolor de la víctima sino el agotamiento de esta y su agresor; ambos son temas por ejemplo en la primera parte del secuestro de Aurora, donde Viota atiende tanto al sufrimiento de ella como a la dificultad material de la acción de él, la tensión y el cansancio que genera⁴⁶⁴.

Observando esto, podríamos estar con acuerdo con Imanol Zumalde cuando observa en la película la existencia de un “patrón retórico que asimila la continuidad del plano (o el uso restrictivo del corte) al consenso y al acuerdo, y por oposición simétrica, el cambio de plano y el montaje al disenso y a la discrepancia”⁴⁶⁵. Como acabamos de ver, en ocasiones esta oposición funciona, pero lo cierto es que no lo hace tanto como para conformar un patrón. Podemos observar en efecto dos extremos que representan dos tratos distintos del contacto entre cuerpos: el erótico y el violento, la caricia y el choque, donde el primero se expresa en planos largos y el segundo, en efecto, con un montaje muy desglosado. Son dos polos manifiestos, pero hasta aquí llegaría propiamente el patrón.

Para empezar, pese a las variadas escenas “de montaje”, podemos afirmar la tónica general de la película como tendente a la toma única (de hecho, muchas secuencias que el guión constan de varias tomas, aparecen como plano-secuencia en la película), en búsqueda de una continuidad que a estas alturas ya podemos definir como el rasgo autoral más definitivo y fundamental de Viota (eso sí, curiosamente lo romperá en su siguiente largometraje), por encima de cualquier otra consideración temática, aunque no puede negarse un evidente maridaje entre ambos hechos: si la tendencia al plano-secuencia, sobre todo en un baziniano irredento como Viota, busca una continuidad asimilable al acontecer de la propia realidad, asimismo la tendencia general de todas las películas del cineasta es una atención hacia la realidad del momento histórico vivido, así como del espacio habitado (tanto la ciudad, Madrid o Santander, capital o provincia, como el tipo de vivienda: casa familiar, pensión...).

El patrón propuesto por Zumalde no se hallaría lejos de aquel que sirvió al cineasta para introducir el plano/contraplano en *Tiempo de busca*. Otro ejemplo a su favor es el tratamiento del sexo, que de los planos largos evoluciona al tenso montaje de múltiples cortes de la violación. El plano largo aporta una base de realidad y tranquilidad que el montaje quebraría con las acciones de la violencia patronal. Sin embargo, la secuencia en que Marcos contempla a Aurora vistiéndose tras la ducha, se monta en plano/contraplano, y la vigilancia de los matones en el exterior de la sede de los huelguistas en flamantes planos largos.

Consideremos dos planos-secuencia que son para Zumalde ejemplo del patrón propuesto: los que muestran a los cinco cabecillas unidos al comienzo de la huelga, que se opondrían a las secuencias de creciente montaje que escenifican la progresiva desunión, culminante en la multiplicación de puntos de vista de la asamblea final, para más inri montada en paralelo con el asesinato de Marcos. En la primera de ellas, ciertamente tenemos un plano-secuencia, pero el punto de

⁴⁶⁴ - El actor, compañero teatral de la actriz como Ramos, acabó sufriendo de hecho un ataque de nervios en el rodaje de la violación, motivado por lo inaceptable que le resultaba la acción que debía interpretar.

⁴⁶⁵ - Zumalde, Imanol, op. cit., p. 237.

partida es un primer plano de uno de ellos, Eduardo, explicando que les han despedido, y mirando a Marcos en concreto, dando a entender que eso no era lo que se esperaban [Fig. 307]. Por barrido a la izquierda pasamos al interpelado, que responde que la readmisión la conseguirán sin problemas en magistratura [Fig. 308]. El plano los une a ambos en continuidad, pero en distintos encuadres, escenificando con ello un desacuerdo, aún leve. Cuando a continuación Marcos mire a Epifanio, a su derecha, para explicarle que todo es para meterles miedo, y éste le reconozca que de momento todo sale como él dijo (mostrándonos así que el cabecilla principal es Marcos), Viota usará el barrido para incluir a los dos personajes en cuadro [Fig. 309]. El mismo movimiento se utiliza con dos funciones opuestas: primero desacuerdo, ahora acuerdo, lo que tiene la función de reforzar el segundo, sobre todo cuando en cuadro irrumpe Lucas y afirma refiriéndose al líder, “este cabrón sí que ha sabido hacerlo” [Fig. 310].



Fig. 307 Fig. 308



Fig. 309 Fig. 310



Fig. 311

Ahora bien, estas incorporaciones se dan mientras tiene lugar un lento travelling de retroceso durante el cual se van sumando todos los personajes, culminando en

Lucas, que entra de espaldas por la derecha [Fig. 311]. Así, en torno a la alabanza a Marcos, que responde al cuestionamiento mediante el que se nos lo ha presentado en el plano, se van sumando todos los representantes sindicales. Que uno esté de espaldas no carece de sentido: es el que manifestará el último problema, la noticia del abundante stock de productos. Pero Lucas, al que a esas alturas ya sabemos el militante más cercano y admirador del líder, zanja tajante la cuestión: “Déjale a Marcos, seguro que a él le hacen caso”. El planteamiento del plano y la secuencia completa tiene no otro objeto que remarcar la posición central que Marcos ocupa en la huelga, como figura en torno a la cual giran las demás, con mayor o menor convicción, pero sin que nadie parezca tener la intención de que funcione de otro modo.



Fig. 312



Fig. 313 Fig. 314

En igual sentido hemos de ver el también plano-secuencia donde se tranquiliza a los obreros después de los despidos. De nuevo, un travelling de retroceso viene a incluir a todos los personajes, partiendo ahora de Salvador (personaje que, por la conversación sobre la fábrica con el obrero, queda identificado con cierta integridad ideológica) que intenta tranquilizar a los trabajadores. Por detrás aparecen Eduardo, Epifanio, y otro hombre al que no conocemos. Los trabajadores son una masa oscura situada en la parte inferior del encuadre, de la que emergen voces (una de ellas, por cierto, la del propio Viota) que se quejan de la difícil situación.

Pero entonces, entra Marcos [Fig. 312], y da respuesta a las dudas (si tienen producto, será porque tienen ventas). El líder ya está en el secreto de la estafa y ya ha decidido no decir nada, llevando por tanto la estrategia de la huelga en solitario. Y la cámara, en consecuencia, emprende un travelling de retorno hacia el estrado, ahora hacia él (Salvador permanece a su lado, en silencio), sobre todo cuando afirma “os aseguro que estamos a punto de ganar la huelga”, seguidamente lo cual,

pese a decir que no le gusta pedir que los obreros tengan fe en él, pide que la tengan.

El momento en que lanza su primera gran frase, algo no subrayado sucede a su alrededor: Salvador le mira y Epifanio, que se encontraba al fondo y de espaldas, se gira suavemente hacia él, mirándole sin más aspavientos [Fig. 313]. La afirmación, claro está, es más que excesiva. Y le sigue nada menos que una petición de confianza casi ciega (nadie sabe hasta qué punto lo es) durante la cual la cámara avanza hasta él [Fig. 314]. Puede existir la tentación de decir que es un plano similar al último de la película, que además tiene lugar en el mismo espacio, pero allí la cámara acaba dejando solo al hablante, mientras que aquí son tres los encuadrados⁴⁶⁶. Marcos no es un tímido y sus intenciones son honestas, pero basta el movimiento para mostrar el error.

Encontramos pues, que estos dos planos-secuencia, ejemplos de la fluidez y gusto por la continuidad que es norma en la película, no son muestras tan claras ni tan perfectas de consenso y acuerdo como afirma Zumalde. Reiteramos que sí cabe afirmar, como él, que frente a estas las siguientes, mediante su creciente fragmentación de montaje, muestran el progresivo nivel de disensión entre los huelguistas, pero no por ello los planos largos, continuos y fluidos tienen por qué escenificar lo contrario; antes bien, los citados son planos que bajo la antedicha apariencia de fluidez, agazapada en un ambiente de acuerdo y amistad, muestran, sugieren ya la sombra del error, del poder y confianza excesivos (es decir, la delegación del poder y capacidades propias) en el líder, que tantas desgracias traerá incluso para él mismo.

Podemos empezar a pensar, pues, unos fundamentos distintos al uso del plano largo, más enraizados con los de películas como *José Luis* e incluso *Contactos*. Que las escenas violentas destaquen sin duda por su montaje no supone que lo contrario sea enteramente pacífico. Así por ejemplo, tenemos tres planos largos (dos de ellos planos-secuencia) donde los matones interceptan a Marcos camino de la asamblea, comienzan a seguir a Aurora y la secuestran. Solo cuando la violencia se hace manifiesta se activa la división extrema en planos, encontrando en el resto la tendencia ya afirmada al plano largo, no siendo tal sino la manifestación de un continuo que ayuda a afianzar el realismo de la película, y donde conviven varias dimensiones diferentes.

Esto destaca sobremanera en las escenas de la vigilancia de los matones, donde los planos largos manifiestan su mayor potencia (además del descubrimiento de que Viota habría sido un estupendo realizador de thrillers y películas de espías). Consideremos las dos primeras: en ellas, uno de los matones siempre aparece como un viandante más que se cruza con la persona vigilada. En el primero, gira en torno a Marcos, rodeándole y añadiendo a los otros dos matones a lo largo de su giro de 360° acompañado por panorámica, hasta ponerse frente a él cortándole el paso [Figs. 315-318]; de nuevo Viota evitará el corte, pasando por brusco barrido de los matones detenidos frente a Marcos a este, que echa a correr [Figs. 319-320];

⁴⁶⁶ - Un excelente análisis del plano final al que no tenemos nada realmente que añadir se encuentra en Zumalde, Imanol, op. cit., p. 238. Si acaso, en la comparación entre ambos observamos, eso sí, la diferencia entre los obreros de pie, cuestionando lo que hay que hacer, y los del plano final, donde cada cual está “en su sitio”: los obreros en sus butacas de espectadores, el presidente en el centro y los representantes a su alrededor.

el corte llegará solo para pasar a un plano del hombre perseguido, que repite otro de la escena inicial [Figs. 320-321] (repetición que culminará con la llegada del coche de Aurora, que emula la llegada en la otra escena del matón).



Fig. 315 Fig. 316



Fig. 317 Fig. 318



Fig. 319



Fig. 320 Fig. 321

La vigilancia traza un círculo en torno a un hecho cotidiano como es el camino de un obrero a su asamblea, hasta acabar cerrándole el paso. El movimiento circular escenifica a la perfección la trampa en la que cae Marcos, y que este no sea consciente de ella hasta estar frente a los tres matones, cuando estos interceptan su línea recta, muestra bien que el hallazgo de la panorámica circular refiere el hecho de que, desde el principio, ese camino no es tan cotidiano porque está marcado por la persecución de que es objeto, es decir: que el círculo, la trampa, no es trazado entonces, sino que lo estaba ya desde el principio, y Marcos ha caído en él (en la red, por así decir).



Fig. 322 Fig. 323



Fig. 324 Fig. 325



Fig. 326 Fig. 327

En el segundo plano, la vigilancia se inserta en un contexto más cotidiano aún, el del bar desde donde se vigila, donde la cámara entra y sale sin romper nunca la cotidianidad. De nuevo el matón aparece por la calle como un transeúnte más [Fig. 322], de nuevo la cámara se queda y le sigue a él, entrando en un bar donde será sustituido por otro que volverá afuera [Figs. 323-324]; en esta ocasión, la cámara abandona al matón pero sincronizándose con su punto de vista, al fijarse en la

puerta de donde habrá de salir Aurora [Fig. 325], cuyo cuerpo será finalmente seguido en la misma línea por el matón (ella cruza de acera poniéndose en la de él, como corresponde a quien, de nuevo, acaba de caer solo en una trampa) [Figs. 326-327].

Con esta fluida puesta en relación de mundos diversos (matones, huelguistas, vida cotidiana de una calle y un bar), sumada a la anterior, no consigue solo Viota “un buen plano” en el sentido técnico, profesional de la palabra, sino también mostrar una labor violenta que se encuentra perfectamente integrada en la vida cotidiana, sin entrar en conflicto con ella. La violencia no se muestra a todos porque el secreto es la garantía de su cumplimiento sin problemas, pero el secreto está tan bien camuflado, integrado con lo real (la calle, el bar) que el retrato deviene sumamente inquietante: no hay insertos de primeros planos de los matones mirando aviesamente a sus perseguidos, por ejemplo, sino una relación perfectamente normal con su entorno. Por ello, pese a cierto error, tiene razón Zumalde en su interpretación del segundo de los planos. El error es que mientras el matón contempla la puerta del lugar de reunión no está teniendo lugar la escritura del texto por el que los cabecillas proponen abandonar la huelga, sino solo la entrega del mismo a Aurora para que se lo dé a leer a Marcos. Zumalde recuerda muy pertinentemente *Contactos* en ese tiempo en que la cámara se dedica a mirar tan solo la puerta (ahora, eso sí, con lento zoom de avance y música), y reflexiona que la vigilancia que se muestra “al tiempo que ese plano sostenido *lleno de ausencia* no solo pondera ese acto como una claudicación (sin su herramienta de presión decisiva la lucha obrera queda vacía de sentido y deja de ser tal), sino que vaticina el fracaso irreparable al que conduce (haciendo un juego de palabras, podría decirse que esa *imagen desocupada* augura que, como ocurrirá en efecto a la postre, los trabajadores saldrán del envite sin ganancia o “con las manos vacías”)⁴⁶⁷. Como decimos, no está teniendo lugar lo que Zumalde dice pero eso no desautoriza su interpretación, ya que al fin y al cabo se está entregando el texto, comunicando al último implicado la decisión que se defenderá en asamblea, y sobre todo porque en ese momento que el analista refiere el plano vacío (o “lleno de ausencia”) se identifica con el punto de vista del vigilante, de modo que se están identificando, por su común ausencia, la claudicación y la vigilancia. El retrato logrado es, como en *Contactos*, el de una “realidad vigilada”, que puede incluso llegar a ser “sustituida”, como sucede en el plano que, desde el interior del coche de los matones, muestra (de nuevo en continuo, sin que el acto suponga corte alguno) cómo sustituye al taxi que Aurora ha llamado para recogerla.

Otro de los casos más flagrantes de esta vigilancia agazapada, perfectamente camuflada en el interior de una cotidianidad aparentemente neutra, lo encontramos con otro plano-secuencia, donde el asesino entra en un bar tras matar a Marcos. Aquí Viota lleva al extremo el reiterado uso de las ventanas de los locales, ejercitando su ya conocido gusto por la vista de los exteriores desde los interiores (invertido en *Contactos*). Aquí, mientras el asesino se toma una cerveza, vemos pasar tras él a Aurora y los compañeros de aquel a quien el primero acaba de ejecutar [Fig. 328].

⁴⁶⁷ - Zumalde, op. cit., p. 237.



Fig. 328



Fig. 329



Fig. 330



Fig. 331



Fig. 332



Fig. 333



Fig. 334

De este modo, el recurso repetido al plano largo, la inserción de los exteriores en los interiores aun en escenas donde no son importantes, utilizando siempre bares con vistas a la calle, y el trabajo de sonido, como el de los otros pisos que se escucha en el de Aurora, cuyas ventanas no pueden usarse al ser un decorado⁴⁶⁸, todo ello funciona en la dirección de dotar de la mayor realidad posible a lo que sucede en la pantalla (y, por extensión, en la narración). La ficción ha de sumergirse en un contexto cotidiano y material. A pesar del recurso al cine de género, Viota busca no perder nunca el realismo de vista, ni en su historia ni en su puesta en imágenes y sonidos, dotando además a la película de una poderosa fisicidad que se manifiesta con toda su plenitud en las escenas violentas, cuya ubicación señalamos es, salvo en la final, siempre en exteriores, hasta el punto de que la más angustiada de ellas tiene lugar en el angosto interior de un coche que circula en medio de la calle, bien visible a través de las ventanas. Ese coche es una pequeña cárcel en medio de la ciudad, y para transmitir esa idea esta segunda debe tener un gran peso. A su vez, esta realidad del contexto, la presencia fehaciente de la calle al otro lado de las ventanillas, la percepción de la velocidad real a que el coche la recorre, aporta realidad, verosimilitud material a lo que sucede.

Esta “verosimilitud material” es tanto o más importante que la narrativa. El logro de un suelo netamente físico instauro un realismo que puede permitirse, si respeta las reglas establecidas (que en realidad no son otras que las de la física, pero materializadas con contundencia en los cuerpos y los espacios que habitan, y que en este caso se observa en el cuidado que se pone en los elementos citados: dificultades materiales de los actos violentos, presencia del exterior, así como en las heridas del cuerpo de Marcos, el detalle en las escenas de sexo... pero también la continuidad de los hechos), retos a la otra verosimilitud, como aquí la aparición del asesino a sueldo. Incluso aunque Viota no pusiera el celo que de hecho pone en pensar todos los detalles de su trabajo, su presencia no habría sido tan discutida como en otra película que no se preocupara tanto por la existencia material de su mundo. En *Con uñas y dientes*, la violencia cuesta un esfuerzo físico, está lejos del diríase milagro inexplicable que llega a ser en muchas muestras del género. Inmovilizar a alguien es algo costoso para lo que se necesita fuerza, huir precisa correr mucho, y al hacerlo la sangre que mana de las heridas se mezcla con el sudor mientras la mirada parece trastornada por su concentración en salvarse, en aumentar la velocidad y la distancia respecto a los perseguidores, de los golpes quedan marcas en el cuerpo que duran muchos días, etc. La dominancia del plano largo no remite sino al interés por mantener la continuidad de lo real, a la que se suma todo lo referido y aún la negativa a grúas o cualquier procedimiento que rompa con la mirada a escala humana que propone en todo momento el filme.

El mantenimiento a toda costa de esta escala no es intrascendente, por la importancia del punto de vista en la película, que es la que en última instancia determina el uso del plano/contraplano en la misma. Como señalamos en capítulos anteriores, la identificación con un personaje tiene unos fundamentos muchas veces mecánicos, que se ejemplifican bien con la apertura de *Con uñas y dientes*:

⁴⁶⁸ - Es muy posible que Viota no quisiera arriesgarse a que unos decorados de fondo no dieran la impresión de realidad deseada. Ni siquiera llegaron a incluirse los planos del exterior de la casa que en muchas secuencias mostraban el momento del día mediante planos de sus alrededores. La luz y el sonido serán los encargados de esa labor.

por ejemplo, la película se abre con un plano subjetivo de un hombre que golpea a la cámara [Fig. 329], seguido de contraplano del obrero agredido [Fig. 330]⁴⁶⁹. El montaje, con esto, nos ha situado inequívocamente en la figura del agredido. El montaje de las escenas violentas está regido por la figura del plano/contraplano, siendo la mirada de la víctima la detentadora del punto de vista principal, por la que se continúa la secuencia. Así, precedidos siempre por la mirada del hombre a un lado u otro, desde esta son vistos sus perseguidores [Figs. 331-332], así como el espacio de los alrededores [Figs. 333-334].

Igualmente en la escena de la violación, la mirada de Aurora vehicula todo el montaje, sobre todo al comienzo. Es su mirada la que nos dirige al exterior del coche por donde vemos la ciudad, indiferente, pasar [Figs. 335-336], o la que mira el más indiferente aún cogote del matón que conduce el coche [Fig. 337-338].



Fig. 335 Fig. 336



Fig. 337 Fig. 338

Pero esto no siempre es así. Cuando Marcos, en la primera secuencia, es agarrado por los matones tras su escapada, el otro con el que acaba de forcejear haciéndole daño en un brazo, se recupera, le mira con calma y avanza lentamente hacia él [Fig. 339]. Esta mirada se sostiene más de lo habitual y tarda en ser respondida por el protagonista, lo que indica un cambio sutil, leve, del punto de vista. Antes era el obrero el que miraba y el contraplano le respondía; ahora es el matón el que mira, y la mirada de Marcos la que responde, indefensa. El punto de vista ha cambiado de dueño.

⁴⁶⁹ - Los subjetivos de Marcos son siempre importantes: hay uno que muestra la casa de Aurora cuando él llega por primera vez (que será respondido por uno de su esposa en el día séptimo, con él ya muerto), y subjetivos serán también los primeros planos de perfil de Aurora conduciendo tras salvarle. Por supuesto también está la escena del amanecer del cuarto día, y los que abren la escena de su asesinato, a los que nos referiremos enseguida.



Fig. 339



Fig. 340 Fig. 341

Igualmente, las miradas satisfechas y gozosas de los matones contemplando la violación de Aurora se insertan sin reclamo alguno de la mirada de ella. En todo caso, en algún momento sí se cruzarán las miradas de ambos; concretamente, cuando es penetrada por primera vez, Viota inserta la mirada del matón más fuerte, que se satisface grandemente del hecho incluso mirando con humor a su compañero; cuando retorna su mirada satisfecha a la mujer, el contraplano será la mirada de ella en su dirección, contemplando ahora no ya un contraplano indiferente, sino uno que disfruta manifiestamente con su situación. Sin embargo, el plano de él no es el contraplano de ella sino al revés; el matón está filmado desde el ángulo contrario al de la mujer [Fig. 340], mientras que el de esta sí coincide con el que él puede tener [Fig. 341]. Asimismo en la escena inicial es cuando Marcos está inmovilizado que el punto de vista pasa al matón. La agresión es reforzada así por lo que podemos calificar como un robo del punto de vista.

Las escenas de la vigilancia son ejemplos de lo mismo, como es por sí notorio: salvo en los flashbacks, donde por su incomparecencia en las escenas relativas a la patronal su punto de vista no está presente, Marcos es como hemos visto el detentador del punto de vista principal de la película⁴⁷⁰. Sin embargo en el plano de su asalto se ve desde el principio sometido a otra mirada más poderosa que la suya, plenamente consciente de lo que sucede. Cuando se salva del ataque, inversamente a los dos casos recién referidos, recuperará el punto de vista, con el

⁴⁷⁰ - Únicas excepciones por el momento han sido la escena en que Aurora habla con los compañeros de Marcos, y la visita del amante, que expulsa a aquel al baño. La importancia de su punto de vista no implica como vemos que la narración no sea omnisciente.

subjetivo frontal donde irrumpe el coche, la imagen de los matones alejándose y los subjetivos de Aurora conduciendo. Como si esto comportara un relevo, será ella la asediada en la siguiente aparición de los matones. Que se pueda hablar igualmente de robo lo permite que es Aurora detentadora del punto de vista también en varias escenas.

Pero la apoteosis del plano/contraplano y el robo del punto de vista en *Con uñas y dientes* se da, por supuesto, en la secuencia del asesinato de Marcos, el enfrentamiento entre el que mata y el que va a ser matado. Comenzamos con Marcos en el sofá escribiendo, posiblemente, el discurso que pretende leer en la asamblea [Fig. 342]. Suena una puerta inesperada, Marcos levanta la vista en dirección al baño y en el contraplano un hombre completamente desconocido sale del mismo, con un maletín que posa sobre una mesa, y una pistola con silenciador que extrae de su chaqueta [Fig. 343].

Una vez más, el subjetivo es importante en una escena violenta, afirmándose desde el principio. Los planos siguientes, que se suceden a gran velocidad, muestran a Marcos dándose cuenta de lo que está sucediendo. El primero es un brevísimo primer plano en el eje con el asesino, que le muestra sin expresión alguna, pues la irrupción es tan sorprendente que lleva tiempo procesarla [Fig. 344]. El segundo corta sobre el mismo Marcos pero volviendo al plano general de apertura, y le muestra reaccionando súbitamente a lo que ocurre, saltando hacia el sofá tras tirar la mesa al suelo, doble y confusa acción de huida y autoprotección que muestran el miedo que de golpe asalta al hombre [Fig. 345].

La violencia que introduce la aparición del asesino a sueldo es muy distinta a la que hemos conocido hasta el momento. La primera tenía lugar en un espacio extraño para nosotros cuya valencia acababa siendo metafórica, haciendo referencia al desarrollo urbanístico de las afueras de Madrid, y con ello al proceso de construcción en que se encontraba España en aquel momento, puesto en contacto con la violencia a que debía enfrentarse la clase obrera. No por otra cosa terminaba la secuencia con una panorámica por el lugar que no pertenecía al punto de vista de nadie. La violación por su parte transcurría también fuera de la ciudad, de la que los matones debían alejarse para evitar testigos. El asesinato de Marcos, sin embargo, se da en un espacio conocido a manos de un personaje desconocido. La irrupción, así, posee una violencia enorme ya que ahora es el espacio que hemos habitado durante buena parte de la película el invadido, y porque debemos hacer una rápida reflexión para darnos cuenta de la gravedad de lo que sucede.

Los siguientes planos continúan una lucha ejercida mediante plano/contraplano, salvo la excepción del momento en que Marcos arroja una silla al asesino, objeto seguido por panorámica que este detiene sin problemas. Pero esto marca un cambio. Tras esto, vemos al asesino apuntando con calma al obrero en un ángulo casi subjetivo [Figs. 346-347]. El siguiente plano muestra a éste consciente del momento, intentando huir hacia la puerta. Pero, con pulso firme, el otro sigue sus movimientos con la pistola [Fig. 348]. El punto de vista ya le pertenece plenamente: dueño de la situación, si conocimos al protagonista a través de un subjetivo donde recibía varios golpes, le despediremos con uno perteneciente al hombre que le va a matar, y que se unifica con la propia arma homicida [Fig. 349]. Una mirada que, literalmente, mata.

El robo ha culminado en eliminación. El asesino es mostrado en su labor posterior como un cuidadoso trabajador, un dechado de profesionalidad, representante de la industria realmente victoriosa.



Fig. 342



Fig. 343



Fig. 344



Fig. 345



Fig. 346



Fig. 347



Fig. 348



Fig. 349

- Qué es el cine

Con uñas y dientes fue distribuida por Eligio Herrero, contactado por Viota y Francisco Llinás por el que sería ayudante de dirección de la película, Pedro

Rosado, y producida por Ángel Huete. Desde el principio parece haber una trampa: el distribuidor es parte no acreditada de la productora, lo que Viota y su padre desconocen, y entre ambos estiman un rendimiento económico de la película que, como mínimo, sería de 55 millones de pesetas y como máximo de 150 (según los informes de la distribuidora al ministerio, acabaría dando solo 11). Posiblemente, la intención es animar a la inversión de los neófitos e inocentes productores, lo que conseguirán: el contrato de co-producción fue firmado el 8 de agosto de 1977, con un presupuesto estimado de 12 millones de pesetas (al final costaría casi 15, aunque el coste oficial declarado al ministerio será de 16938240 pesetas), de los que Piquío Films, la productora creada por el padre de Viota para el proyecto, debía aportar el 70%, y Góndola S.A., la productora de Huete, el resto.

Aunque no se escribió el guión pensando en actores concretos, la pareja protagonista debía estar formada por Simón Andreu y Alicia Sánchez. Sánchez, muy próxima ideológicamente al proyecto, manifiesta su interés por el guión pero lo rechaza por no querer desnudarse: ha protagonizado el primer desnudo integral de la historia del cine español en *Furtivos* (José Luis Borau, 1975) y no quiere encasillarse en los desnudos. Viota y ella quedan entonces en que él buscará otras actrices pero que, si no las encuentra, volverá a ella. Habla así con varias como Marisa Paredes, Emma Cohen, Isabel Mestres, Yolanda Ríos, Verónica Forqué, Kitty Manver o Patricia Adriani (se llegó a pensar que podría protagonizar la película con su pareja en aquel momento, Juan Diego), pero todas rechazan el guión, siempre por negativa a desnudarse⁴⁷¹. Mientras tanto, por idéntica razón (según Viota, su frase literal fue “yo no enseñé el culo”), cae también Andreu del reparto, pese a haber leído el guión antes de dar el sí, es decir, saber que había desnudos masculinos. Con ello, Viota vuelve a Alicia Sánchez comunicándole que había ofrecido el papel masculino a Santiago Ramos, muy conocido de la actriz por su trabajo conjunto en el grupo teatral Tábano (al cual también pertenecía Ángel de Andrés, que interpretará a uno de los matones). Curiosamente, Viota contrata a Ramos animado por su interpretación en *Las palabras de Max* (Emilio Martínez Lázaro, 1978), que contempló durante el montaje de la película, ya que en la versión final toda la parte del actor acabaría eliminada. *Con uñas y dientes* será su primer papel protagonista.

La propuesta a Sánchez tiene otro añadido: Viota le asegura que ninguna imagen de desnudo será utilizada en la publicidad de la película. Esto dará lugar a rotundas desavenencias con el distribuidor: frente al propio director, este manifiesta que en el contrato con la actriz se prohíbe el uso de desnudos para publicidad, pero que él podía utilizarlas en concepto de “información”. Por ello, Viota intenta forzar en el contrato de distribución una cláusula para asegurar que lo prometido a Sánchez se cumpliría. A esta pelea, que en sus notas Viota denomina “la batalla de los contratos”, se sumará durante el rodaje, iniciado el 29 de agosto, la creciente sospecha de estar siendo estafado, de modo que los productores minoritarios estarían falseando los precios para hacer pagar todo a su padre. La conciencia de la estafa también lleva a Viota a imaginar lo que en efecto sucederá: el total

⁴⁷¹ - Como recuerda el propio Viota, todas ellas o ya se habían desnudado o lo iban a hacer, por lo que parece más posible “que desconfiaran de comprometerse hasta ese punto en un proyecto no muy convincente y sí muy extremado de un director debutante”. Viota, Paulino, “Historiar el presente”, op. cit., p. 274.

desinterés por la posterior distribución de la película. Todo esto acabará llevando incluso a la interrupción del rodaje por abandono del director, pero al final se decidirá seguir, según Viota ya con plena conciencia del fracaso del filme. No obstante, la presencia de amigos como Francisco Llinás, en cargo de adjunto de producción, las constantes visitas de Javier Vega (que incluso le causarán amonestaciones en su trabajo, por las excesivas ausencias), y sobre todo la profesionalidad y buen tono de las relaciones con el equipo (todos ellos, además, muy próximos ideológicamente al proyecto, aunque no se les escogiera por ello), harán algo más llevadero el rodaje de lo que lo hubiera sido en otras circunstancias.

El 14 de octubre se finaliza el rodaje, e inmediatamente comienza el montaje, a cargo de Julio Peña (que se “quejará” a Viota de que la película ya venía montada de rodaje y él poco tenía que hacer allí), concluyéndose las mezclas el 13 de enero de 1978. El contrato definitivo de distribución no se firmaría hasta el 2 de marzo, poco antes de la primera proyección privada de la primera copia estándar (3281 metros), el 15 de marzo, siendo el estreno el 7 de abril en los cines Chaplin y Rialto, de Sevilla.

En este punto surgirá un nuevo problema, esta vez causado por el propio Viota, que con la película ya en salas decide cambiar el montaje y doblar la voz de Santiago Ramos, trabajos que serán realizados a lo largo de abril. Esta decisión tan a última hora, y tan costosa económicamente (dado que el distribuidor ya había tirado copias de la primera versión, será Piquío Films quien costee en solitario el nuevo montaje), probablemente se deba a los pases de la película a obreros⁴⁷², suerte de pases de prueba que decidieron a Viota a hacer cambios para clarificar y hacer más comprensible la historia, aparte de ajustar la voz del protagonista al “verosímil” de un obrero, ya que la de Ramos parecía crear cierto distanciamiento⁴⁷³ (qué problema habría en esta es algo que convendría pensar: visto hoy, tal doblaje es un grave hándicap de la película, por mucho que sea moneda común de la época). La nueva copia será más breve, de 3054 metros, y supondrá un aumento de coste puesto que, aparte del doblaje, el trabajo implica nuevo revelado de negativo de sonido y nuevo montaje de negativo.

La primera proyección de importancia de la película tendrá lugar a las diez de la mañana (de nuevo fuera de concurso y a primera hora) el 13 de septiembre en el 26 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, dentro de la sección “Nuevos creadores”, afectada por las malas condiciones de la sección, albergada en el Teatro Principal, cuyos proyectores, según afirmaba un periódico local, <<viejos y al parecer sin posibilidad de arreglo, carecen de la necesaria intensidad de luz, hacen “bailar” el fotograma durante la proyección, carecen del necesario cambio de objetivos para los distintos formatos en boga, lo que ocasiona que se ampute el cuadro en sus dimensiones originales, y además producen un persistente desenfoque en una parte de la pantalla>>⁴⁷⁴, hechos que, sumados a otros, acaban llevando a los cineastas del ciclo a dar una rueda de prensa como protesta.

⁴⁷² - Debíó haber varios, pero actualmente solo existe constancia de uno, organizado por CCOO en Alcalá de Henares. Id.

⁴⁷³ - Company, op. cit., p. 61. En el doblaje de Ramos parecen coincidir los obreros y la distribución hispana, ya que Eligio Herrero había insistido desde el principio en doblar, no ya a Ramos, sino a todos los actores.

⁴⁷⁴ - Anónimo, “Día de tensiones y protestas”, Egin, 15-IX-78.

El 17 de noviembre, a las 21h, se proyectará en la X Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, con una recepción que resume bien parte del destino crítico de la película (el recuerdo de *Contactos*) y que exponen Fernández Torres y González Requena al propio Viota en la entrevista de Contracampo:

En Benalmádena, en la presentación de tu film a la crítica, el debate estuvo en todo momento descentrado. Nadie quiso entrar a discutir las posibilidades reales de un proyecto como el tuyo: un cine que utilizara referentes políticos directos, de la historia presente. La mayor parte de lo que se dijo recordaba a la peor época de Cinéthique: parecía que la izquierda estaría condenada a hacer eternamente juguetes metalingüísticos para denunciar hasta el infinito el espectáculo, “puesto que todo espectáculo es alienante”⁴⁷⁵.

Una carta a su padre de marzo de 1979 muestra bien por su parte el destino comercial de la película, que como Viota predecía fue pésimamente distribuida, y su amargura al respecto:

Después de hablar contigo por teléfono, te envío fotocopias de las críticas y comentarios que la película ha tenido en Tenerife. Por desgracia se ha estrenado el día de CARNAVAL que allí es una gran fiesta con toda la gente en las calles, etc. y nadie va al cine. Parece ser que no hay manera de salir de este círculo vicioso al que nos tienen condenados los dueños de las salas. Como verás por las propias críticas la película estaba anunciada desde hacía 2 meses y al dueño no se le ha ocurrido estrenarla hasta el día que debe ser el peor del año o poco menos. ¿Qué les hemos hecho nosotros?⁴⁷⁶.

Con uñas y dientes será estrenada finalmente en Madrid el 28 de mayo de 1979 pero <<en condiciones que distan mucho de ser óptimas, en un circuito de cuatro salas más o menos periféricas, y casi puede decirse que condenada de antemano a desaparecer del cartel al cabo de la semana reglamentaria, cumplido el trámite de la “cuota de pantalla”>>⁴⁷⁷, como denunciará Santos Fontenla y en efecto sucederá, aunque existe una quinta sala, esta sí céntrica, donde aguantará tres. Las revistas se hacen eco del estreno con reportajes, críticas y entrevistas⁴⁷⁸. Las revistas que más interés mostrarán serán las más cercanas al paradigma crítico e ideológico con que Viota está relacionado: Contracampo, recientemente creada por su amigo y adjunto de producción en la película Francisco Llinás, Cinema 2002, muy interesada por el cine político e independiente amén de la semiótica y el marxismo, y Dirigido por..., muy distinta a las otras pero con algún autor vinculado al NFC

⁴⁷⁵ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 22

⁴⁷⁶ - Paulino Viota, carta a su padre, Madrid, 9-III-79.

⁴⁷⁷ - Santos Fontenla, César, “Marginales marginados”, Informaciones, 30-V-79. En aquel momento, como también denunciaría Viota en numerosas entrevistas, los exhibidores tenían “que poner una película española por cada dos extranjeras”, lo que solucionaban colocando “en mala fecha la española en la que no creen”. Bayón, Miguel, op. cit., p. 15.

⁴⁷⁸ - El caso más tristemente cómico es el de Cinema 2002, cuya crítica se abre de este modo: <<Es más que posible que cuando aparezca esta crítica ya no haya “cine español”, pero en cualquier caso la culpa es mía, porque estaba previsto que se publicase en el número de junio y no entregué a tiempo el original>>. González, M. A., “Con uñas y dientes”, Cinema 2002, nº 55, Septiembre 1979, p. 16. La crítica, así, se publica cuatro meses después de estrenada la película (que, por supuesto, hace más de tres que ya no está en cartel). En junio, no obstante, se había publicado una extensa entrevista: Antolín, Matías, “Con uñas y dientes”, Cinema 2002, nº 52, junio 1979.

entre sus filas, si bien con varios en sus antípodas. Así, junto a una entrevista a Viota a cargo de Juan Miguel Company se encuentra la crítica quizá más devastadora y representativa de cierta recepción de la película, escrita por José María Latorre. El crítico la sitúa en línea con otras “claudicaciones” a la comercialidad como las de Martínez Lázaro y Alfonso Ungría (asunto en el que no iba desencaminado) y la cuestiona en parte por la comparación de la obra pasada de su realizador con lo que considera actual falta de rigor estético (“no cabía esperar de Viota una obra tan próxima no ya al lenguaje convencional del llamado cine-dominante, sino a sus imágenes más superficiales, más vulgarizadas, a sus imágenes-hechas”⁴⁷⁹) así como por un indudable rechazo del mundo retratado (incluso llega a comentar burlescamente que los libros de una profesora están subrayados) que da buena fe de lo que podríamos llamar “la venganza de los idealistas”, donde la crítica al maniqueísmo e ideologización del cine que aquellos amaban es ahora devuelta al cine de izquierdas, como entonces no siempre con razón (desde luego, no aquí). El tiempo ha pasado y ya no hay razones para que muchos sigan fingiendo que no creen que haya tal cosa como clases sociales, por ejemplo, o capitalismo, de tal modo que toda película que muestre un retrato de la división de clases será tomada como maniquea y aleccionadora, “tendenciosa”. De nuevo, la ideología es propiedad exclusiva de la izquierda; el resto, es realidad.

En el extremo opuesto encontramos al Nuevo Frente Crítico. Contracampo se compromete en la defensa de la película publicando una extensa entrevista con su director y un análisis más extenso aún a cargo de Julio Pérez Perucha, acaso uno de los mejores textos publicados por la revista, que hemos citado ya en varias ocasiones y que plantea una original estrategia: a través del análisis de lo fallido de la película, mostrar su riqueza y rigor, tanto ideológicos como formales⁴⁸⁰. Nos encontramos en 1979 y el núcleo principal de la transición ya ha pasado; está claro quiénes han perdido la pelea y que ni el cine, ni la política ni el país van a seguir como estaban. La conclusión de Viota al final de la década es una sentencia célebre: “Yo fui cineasta”⁴⁸¹. Fue el único que en aquel momento tuvo la lucidez para decirlo, cuando no era el único que podía aplicárselo:

No hay salida para mí. Me he gastado todo lo que tenía para hacer este filme. Y como no lo voy a recuperar, pues se acabó. Tendrían que contratarme las multinacionales que producen, distribuyen y exhiben, y como no lo van a hacer porque hay otros muchos y con más méritos, a ver qué pinto en este tinglado. Estoy pensando en volver a las catacumbas, al año 69, con nuestra cámara de 16 milímetros. Sí, quizás⁴⁸².

No será en 16mm, pero Viota está mejor encaminado de lo que cree.

⁴⁷⁹ - Latorre, José María, “*Con uñas y dientes*”, Dirigido por..., nº 64, 1979, p. 65.

⁴⁸⁰ - Buena parte de lo que aquí hemos escrito sigue lo allí dicho y posiblemente mucho peor, por lo que no podemos por menos que reconocer la deuda contraída con dicho texto.

⁴⁸¹ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 25. A toda esta situación hay que sumar la concesión de tan solo un punto como subvención económica, decisión que fue recurrida, sin éxito.

⁴⁸² - Antolín, Matías, op. cit., p. 49.

9. EL FORMALISTA TRANQUILO

“¿Tú no te has dado cuenta de que en mi época no hay buenos actores? Pues es por eso. Porque entonces sólo se aprendía a gesticular, a ser sobrio. Por eso me interesa tanto la fisiognómica: porque el gesto es algo maravilloso y a nosotros nos lo han robado. Porque hay cosas que sólo se pueden decir con un gesto, y nosotros no sabemos. Por eso somos tan literarios”

Eugenio a Ana, en “Gorrión”

- Qué es el cine (2)

En el primer día del otoño de 1980 aparece en la prensa local de Santander una noticia firmada por un antiguo actor de Paulino Viota, ahora periodista: Leandro Mateo. La noticia informa:

Durante la semana pasada se ha fraguado un proyecto cinematográfico en nuestra ciudad, que puede ser muy interesante y que, por tanto, aunque sea proyecto, no podemos silenciar. Se trata de la producción de una película con capital cántabro, que estará dividida en cinco historias (...) dirigida cada una por un realizador también cántabro, entre los que se encontrarán probablemente Manuel Gutiérrez Aragón, Paulino Viota, Manuel Revuelta, Jesús F. Garay, a los que la idea les ha parecido estupenda, siendo el quinto Mario Camus, con el que no se ha podido todavía contactar.⁴⁸³

El principal promotor de este proyecto es también un viejo conocido: José Ramón Saiz Viadero. La idea es ofrecer el proyecto a la Diputación de Santander⁴⁸⁴ como una base para crear un posible foco de industria cinematográfica. Repitiendo la operación por la que se financió *Manderley* (Jesús Garay, 1979), la productora Ibio Films, que agrupa a Viadero y otros, lanza doscientas participaciones o acciones de cinco mil pesetas cada una para poner en marcha el proyecto⁴⁸⁵.

El primero en rodar será Garay. En enero de 1981, la agenda de El Diario Montañés anuncia que ya tiene listo el guión de su corto y decidido el protagonista, el célebre actor y recitador santanderino Pío Muriedas⁴⁸⁶. Varias noticias van narrando las vicisitudes de la producción, como el presupuesto estimado de un millón de pesetas para cada película y la financiación en régimen de cooperativa⁴⁸⁷, la duración de veintidós minutos de cada corto⁴⁸⁸, etc. Garay rueda finalmente su parte en una semana de mayo, bajo el título de *Consagración*, la historia de un

⁴⁸³ - Mateo, Leandro, “Proyecto de película con directores y capital cántabro”, El Diario Montañés, Santander, 22-IX-80, p. 8.

⁴⁸⁴ - El Estatuto de Autonomía de Cantabria del 30 de diciembre de 1981 no entra en vigor hasta el 1 de febrero del año siguiente, fecha en que nacerá oficialmente la comunidad autónoma de Cantabria. Hasta entonces, lo que existía era la provincia de Santander.

⁴⁸⁵ - Prieto, Gerardo, “*Consagración*, de Jesús Garay, se rodará en Santander”, El Diario Montañés, Santander, 1-IV-81, p. 28.

⁴⁸⁶ - Anónimo, “Agenda”, El Diario Montañés, 11-I-81. Muriedas había trabajado ya en *Manderley* y repetiría en la posterior *In Pío* (Jesús Garay, 1986).

⁴⁸⁷ - Mateo, Leandro, “Se pone en marcha el primer film de directores cántabros”, Hoja del Lunes, Santander, 13-IV-81.

⁴⁸⁸ - Morillas, Pablo, “Jesús Garay empezará mañana a filmar la película de los cinco directores cántabros”, Alerta, Santander, 17-V-81, p. 15.

cineasta veterano que estrena su última película en un festival, pero cuya copia no termina de llegar⁴⁸⁹. El siguiente en rodar será Paulino Viota⁴⁹⁰.

El rodaje se anuncia para antes del 15 de julio⁴⁹¹ y, en efecto se iniciará el 8 con el mismo equipo técnico de Garay, Francisco Ors como guionista⁴⁹² y “Vuelta al pasado” como título provisional⁴⁹³, finalizando el 14 del mismo mes, si bien los interiores se completarán en Madrid entre el 5 y 10 de agosto.

El equipo de la primera fase, a excepción del sonidista Miguel Ángel Cóndor⁴⁹⁴, es el mismo del sketch de Garay: Carles Gusi como director de fotografía y su hermano Josep como operador. La cámara, una enorme, antigua y pesada Mitchell, causó no menos grandes quebraderos de cabeza por el fallo continuado de sus baterías, muy perjudicadas por la humedad santanderina, que suspendieron el rodaje del primer día. Al impedirlo de nuevo en el cuarto, el padre de Viota decidió llevarla a un mecánico que logró repararla con baterías de automóvil⁴⁹⁵.

⁴⁸⁹ - Aparicio, Higinia, “*Consagración*: primer capítulo de una película en la que todo es cántabro”, Hoja del Lunes, 25-V-81, p. 8.

⁴⁹⁰ - Mann, “El segundo sketch”, Alerta, 27-V-81, p. 12.

⁴⁹¹ - Prieto, Gerardo, “Dos nuevos rodajes en Santander”, El Diario Montañés, 26-VI-81, p. 2. Este artículo es el primero en hacerse eco de la noticia de que ni Camus ni Gutiérrez Aragón formarán finalmente parte del proyecto, con lo cual podemos fechar su salida definitiva del mismo en junio.

⁴⁹² - Ors, guionista de televisión al que Güemes conocía de sus tiempos en la EOC, era en 1981 un dramaturgo de éxito tras el estreno de su obra *Contradanza*. Una carta de Viota a Viadero fechada el 12 de junio, explica que Ors y él construían la sinopsis y diálogos partiendo de las improvisaciones de las actrices (el actor, pues solo había uno importante, aún no estaba elegido; sería por sugerencia del dramaturgo que se escogería más tarde a Fabio León). En esta fase, el papel que más tarde interpretará Julieta Serrano pertenecía a Petra Martínez, una actriz muy admirada por Viota, que terminó fuera de la película posiblemente por problemas de fechas. Ors fue también jefe de producción en la primera fase del rodaje, pero por enfermedad de su madre tuvo que abandonar, quedando ya fuera de las fases posteriores de la producción.

⁴⁹³ - Morillas, Pablo, <<El cementerio de Pedreña, “plató” de una película>>, Alerta, Santander, 10-VII-81.

⁴⁹⁴ - *Consagración* había sido doblada en Barcelona (ciudad donde Garay habitaba desde 1972), mientras que para Viota el uso de sonido directo era fundamental, hasta el punto de exigirlo como *conditio sine qua non* para la realización de la película (carta de P. Viota a J. R. Saiz Viadero, Madrid, 12-VI-81). Con motivo del estreno de su anterior largometraje, el cineasta había señalado al sonido directo como una de las renunciadas inevitables a la hora de acometer el proyecto: “El doblaje, a mi juicio, aunque hay profesionales excelentes, posee una normativa de voces bastante estrecha. Hay que hacer cosas nuevas en el cine, meter formas nuevas de hablar, y eso lo consigues con el directo” (Bayón, Miguel, op. cit., p. 15). Cóndor fue una aportación del ayudante de dirección, José María Guajardo, amigo muy cercano de Viota, colaborador ocasional en *Contracampo* y autor de algunos cortometrajes donde Cóndor hacía tanto de sonidista como de director de fotografía. Técnico de gran precisión y difícil trato, Cóndor realizó todas las labores de sonido en *Cuerpo a cuerpo* sin ningún tipo de asistente y con excelentes resultados. Poco tiempo después, se suicidó.

⁴⁹⁵ - Este mecánico, curiosamente, aparecerá en un futuro y fundamental artículo de Viota: “Intacta el ansia, la esperanza extinta (Reflexiones de un cineasta)”, op. cit., p. 11.

Para el rodaje de Madrid⁴⁹⁶ se dispondrá de un nuevo equipo, con Julio Madurga como director de fotografía (uno de los operadores de cámara más importantes de España, habitual de Carlos Saura, que debutó aquí en esta labor) y José María Guajardo como jefe de producción en reemplazo de Ors (sumándose esta labor a la ya referida como ayudante de dirección). La cámara, igualmente una Mitchell pero más ligera y moderna, hace mucho ruido y debe ser cubierta con mantas.

La distancia de un mes entre los dos rodajes se debe a la salida del proyecto de Camus y Gutiérrez Aragón, que dejaba la película en solo tres sketches, necesitados ahora de una ampliación de metraje. Así, en el espacio entre ambos rodajes se escriben algunas escenas nuevas y se improvisan otras. Ors aún idea alguna extensión de la escena final entre Eugenio y su esposa pero otras, sobre todo las que tienen lugar entre Pilar y Ana, se improvisan y van puliendo poco a poco entre todos.

Sin duda, el trabajo mano a mano (o cuerpo a cuerpo) con los actores y la experiencia de ver extenderse las vidas de los personajes más allá de los límites establecidos por el guión inicial, introducen en la mente de Viota la posibilidad de trascender el material rodado hasta construir un nuevo largometraje. Tras finalizar en septiembre un montaje de 37 minutos con Julio Peña, montador de *Con uñas y dientes*, Viota se decide y convence a Viadero y a su padre de continuar el trabajo para hacer un largo. Para el primero por lo menos no hay mucho margen de decisión, pues la mayor parte del dinero la pone el padre.

Existe sin embargo un problema: Manuel Revuelta se dispone a rodar su sketch, *La cueva de la nada*, ese mismo septiembre. Esta tercera película exige un presupuesto algo mayor que las anteriores, entre otras cosas por el concurso de figuras conocidas como Joaquín Hinojosa, Fernando Sánchez Dragó y Patricia Adriani. El día antes del inicio del rodaje de Revuelta, Viota viaja en coche de Madrid a Santander con Pedro Samu, el jefe de producción del nuevo sketch, para convencer a su padre de que suspenda el rodaje, anticipando la ruina que en efecto llegaría. Su contra-propuesta es renunciar a la duración de largometraje y tan solo extender el mediometraje que en ese momento se titula "Gorrión", tal vez algo más *Consagración*, y formar un largo con ambos; ahora bien, si su padre se niega, él desarrolla "Gorrión" hasta convertirlo en largo. Pese a que Samu explica que con diez mil pesetas pagadas a cada técnico bastaría para suspender el rodaje, el padre de Viota se niega: él se ha comprometido a hacer la película, y la película se hará. Habrá, pues, dos largometrajes: "Gorrión" y otro formado por los dos sketches adecuadamente extendidos, que si al principio se pensará en llamar "Consagración de la nada"⁴⁹⁷, se acabará titulado *Géminis* por el común signo zodiacal de ambos realizadores.

Ese mismo mes, en la noticia que informa de la finalización del rodaje de Revuelta, tiene lugar la primera noticia de la conversión de Ibio Films, productora que nunca llegó a tener existencia legal, en Piquío Films S.A.:

⁴⁹⁶ - A excepción de una escena en la librería de Saiz Viadero, que acabaría eliminada del montaje final, todos los interiores, por supuesto naturales, se rodaron en Madrid, concretamente en la casa de Viota y Güemes (donde tienen lugar las escenas entre Pilar y Ana), la del actor Fabio León (que hace de la casa de su personaje y su esposa) y la de Julio Pérez Perucha (casa de Mercedes).

⁴⁹⁷ - Mateo, Leandro, "Se estrena *Manderley*, de Jesús Garay", Hoja del Lunes, 30-XI-81.

Sus objetivos son ambiciosos, sus posibilidades están por ver. Una película por año, la filmación de documentales y spots publicitarios son sus pretensiones, al fondo, la declaración de valores de un cierto protagonismo de la región en los films, en el medio la posibilidad de reactivar el mundillo de actores autóctonos⁴⁹⁸.

Desde octubre hasta enero tendrán lugar en Madrid los intensos trabajos de desarrollo de "Gorrión", ahora aplicando en exclusiva la técnica de la improvisación, siguiendo indicaciones y propuestas de Viota. Un ejemplo muy claro es la escena del reencuentro entre Pilar y Jorge, que por un lado aprovecha la propia experiencia de la actriz, cuyas cicatrices fueron causadas por un accidente de automóvil y por otra busca emular el planteamiento de la célebre escena de *Ricardo III* en que este seduce a la mujer cuyo hermano ha mandado matar, en el mismo sepelio de aquel. Para sorpresa del cineasta, que no les explicita el modelo que tiene en mente, Iñaki Miramón usa, como en la propia obra de Shakespeare, un cuchillo para que la mujer se lo clave⁴⁹⁹.

Antonio Malonda, actor participante en *Con uñas y dientes*, había invitado años antes al cineasta a que acudiera a las clases que el actor impartía en la Escuela de Arte Dramático (donde Viota conocerá, por ejemplo, a Pilar Marco, entonces sin cicatrices), algo que tiempo más tarde éste entendería como "una manera muy amistosa y elegante y sobre todo muy productiva, de hacerme ver no sólo que en la película no había prestado suficiente atención a los actores, sino que tampoco tenía mucha preparación para dirigirlos"⁵⁰⁰. Debe señalarse además el reconocido impacto que en casi todas las entrevistas al respecto declarará haberle producido el ciclo que a Jean Renoir dedicara la Filmoteca Española en 1979⁵⁰¹: "Yo tenía entonces una concepción del cine más hitchcockiana, centrada en torno a la cámara y el montaje, siendo los actores un mero vehículo o soporte de la estructura. Renoir me cambió totalmente el punto de vista. Me hizo pensar que los actores iban a ser el elemento central en torno al cual organizar la película"⁵⁰². Esto

⁴⁹⁸ - Qu, Ramón, "Tres patas para una productora", Hoja del Lunes, Santander, 28-IX-81, p. 3. Nada de esto se cumplirá, aunque la productora sí llegará a producir una mezcla de documental y film publicitario antes de fenecer ahogada por las deudas: *Supongamos... Santander* (Jesús Garay, 1983).

⁴⁹⁹ - Otra curiosidad de esta escena es la cita evidente, pero completamente casual, de *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), cuando el mechero de Jorge se cae por la rejilla y Pilar rompe a reír, momento muy similar a la caída de la silla que daba lugar al legendario estallido en carcajadas de Greta Garbo, imposibles de obtener en los intentos anteriores. Otra referencia literaria se encuentra en la escena en que Pilar y Ana hablan de los hombres, inspirada en un texto de Boris Vian que no hemos conseguido identificar.

⁵⁰⁰ - Viota, Paulino, "Entrevista", op. cit., p. 56. En efecto Viota recuerda no haber dado indicación alguna a los actores en el rodaje de su segundo largometraje, completamente concentrado en el trabajo de la cámara (Conversación con Paulino Viota, Santander, 11-IV-16).

⁵⁰¹ - Otros ciclos del periodo cuya importancia Viota subraya en sus notas son los de Erich von Stroheim (febrero), Max Ophuls (junio), Yasujiro Ozu (noviembre), Fritz Lang (febrero del 80), Luis Buñuel (abril), Kenji Mizoguchi (noviembre) y Josef von Sternberg (marzo 81), de cuya *Marruecos* (Morocco, 1930) puede verse un cartel en una escena de la película. La asistencia al curso de Malonda parece haber tenido lugar como mínimo durante marzo y abril de 1979.

⁵⁰² - Bosch, Ignasi, Company, Juan M., op. cit., p. 323.

es lo que lleva tanto al sonido directo como a la improvisación como método de escritura del cortometraje, pero ahora, para desarrollar el largo, Viota decide entregarse plenamente al procedimiento. Así, a lo largo del otoño se realizan varios ensayos en un local prestado por la Asociación de Amigos de la Unesco, donde los actores improvisan varios desarrollos posibles de las historias de sus personajes, que son grabadas en cinta de cassette y posteriormente transcritas a papel. Es a partir de estos más de 500 folios que Viota hará un trabajo de selección y pulido por el que se acabará construyendo el desarrollo final de la película, cuyos ensayos incluso llegarán a ser grabados en vídeo, permitiendo así una preparación muy meticulosa del rodaje final, que habrá de tener lugar finalmente los días 23 y 24 de enero de 1982 en Santander, y del 22 de febrero al 18 de marzo en Madrid, ahora con Federico Ribes como director de fotografía y operador y Pepe Manzarbeitia como jefe de producción, con la propia Guadalupe Güemes como su ayudante. La cámara será ahora una Arri BL, que funcionará bien pero debido a un *bourrage* inutilizará un plano de la estación de trenes y también necesitará amplia provisión de mantas. Los dos últimos días, no previstos, se ruedan de nuevo con una Mitchell, posiblemente la misma del agosto pasado.

Este será, no obstante, el mínimo de los problemas de Viota. Por problemas de dinero, el rodaje en Santander (tan solo la marcha de Mercedes y la escena de Miguel y Ana en el club marítimo) se retrasa por problemas económicos, con grave riesgo de perder a Ana Gracia por incompatibilidad de fechas. Al final todo se arregla pero el problema, por idénticas causas, se repite con el rodaje madrileño, previsto en principio para iniciarse el 1 de febrero. El retraso es grave pues Pilar Marco tiene prevista una operación que la impedirá hacer nada durante dos meses y una gira teatral previa que complica sus fechas. Viota llega a enfermar por la tensión y durante la primera mitad de febrero se busca dinero en Santander, sin éxito. Finalmente, unos distribuidores en Madrid adelantan a la productora un millón de pesetas por *Géminis*, lo que permite empezar a rodar de inmediato el 19, fecha en que Marco llega a Madrid de su gira. Por suerte, su operación se cancela, lo que permite posponer el inicio del rodaje al 22, pero entonces los distribuidores comunican que se echan atrás, por lo que vuelve a no haber dinero. Pese a ello, se decide seguir adelante entre otras cosas gracias a que Güemes consigue varias letras de favor de algunos amigos (entre ellos, Francisco Llinás, Juan M. Company y José Luis Téllez).

La crisis no está salvada. Ya en la primera fase del rodaje, una tónica general, rota muy pocas veces, era rodar muchas horas (incluso quince, en cierta ocasión). En esta última, Manzarbeitia cree que nunca se rodará más de siete, entre otras cosas porque no hay dinero para más. Pero se equivoca: la norma, de nuevo, será pasarse. El 3 de marzo se rueda en casa del propio jefe de producción, que hará las veces de la de Ana⁵⁰³. Varios problemas surgidos por la imposibilidad de rodar el baile de Ana y Eugenio con sonido directo crean un gran retraso y la jornada de trabajo se extiende hasta las 19 horas. El día siguiente apura al extremo el horario, creando tensiones con la esposa de Manzarbeitia. Todos los días siguientes

⁵⁰³ - Curiosidades de los rodajes de bajo presupuesto: esta casa ya aparecía en otra interesante película donde Manzarbeitia trabajó: *Sus años dorados* (Emilio Martínez Lázaro, 1980). Con una decoración muy distinta, hace de casa de los personajes interpretados por Marisa Paredes e Imanol Arias.

superan las siete horas, con creciente enfado del jefe de producción, que acaba estallando y plantándose el día 10. Pese a haberse firmado varios contratos con algunos de los actores a comienzos de la fase final por exigencia de Iñaki Miramón, Manzarbeitia, ante las presiones de los técnicos y trabajadores sometidos a extenuantes sesiones de trabajo sin la seguridad de cobrar, había dictado días atrás una carta-modelo de reconocimiento de deuda a la secretaria de Piquío Films en Santander, que el padre de Viota no había aceptado. Los ánimos de Manzarbeitia se enturbiaron en consecuencia crecientemente mientras las jornadas de trabajo no dejaban de crecer. El rodaje del día 9, en un local vacío que hará de la futura librería de Mercedes, tensiona hasta el límite el plazo acordado con los obreros que trabajan en él. Diez horas más tarde se inicia un rodaje de madrugada de más de cuatro horas, que debía reanudarse a su vez doce horas después. Con una situación así, bastó una chispa: durante el rodaje alguien ha estado escuchando la radio en el coche de Manzarbeitia, dejándole sin batería. El jefe de producción no puede ni volver con su coche a casa, se harta definitivamente y decide que no continúa trabajando en esas condiciones.

Esa misma tarde, el equipo se reúne en un pub. Al día siguiente deben llegar de Santander las cartas reconociendo la deuda, de modo que las decisiones se posponen. En casa de Viota, al mediodía del día 11 el equipo se encuentra de nuevo, con la sola excepción (cuyas razones desconocemos, aunque ciertamente son las dos personas más próximas al realizador) de Fidel Almansa y Guadalupe G. Güemes. Manzarbeitia no está conforme con las cartas, y a propuesta de Miramón se decide votar si se continúa o no con el rodaje. Miramón y Nicéforo Ortiz, ayudante de cámara, votan en contra de seguir⁵⁰⁴, el resto a favor excepto Manzarbeitia, que se abstiene.

El día 13 se reanuda así el rodaje, firmándose el 15 ante notario lo resuelto en la reunión, con algún nuevo problema que es finalmente arreglado, y concluyendo el trabajo tres días después.

En total han sido 34 días de rodaje, repartidos a lo largo de 9 meses. El montaje de los alrededor de 18500 metros de material rodado abarcará de mayo hasta el 13 de agosto, de nuevo con Julio Peña aunque ahora con dos ayudantes y dos moviolas, para montar más cómodamente los diálogos. La política de Viota en esta fase será sumamente democrática: los actores serán los que escojan sus mejores tomas, caso extremo de lo cual será el diálogo santanderino entre Miguel y Ana: rodado de nuevo en Madrid por los antecitados problemas de foco, Viota edita completas las dos versiones y da a escoger a los actores, que elegirán la santanderina, pese a los patentes problemas de foco. Asimismo, si Peña protestó a Viota en su momento que *Con uñas y dientes* ya venía montada del rodaje, en este

⁵⁰⁴ - Ortiz es en sí un problema mayor para el realizador, que alrededor del 25 de febrero ve el copión del rodaje en Santander y observa con horror que la discusión entre Miguel y Ana, pese a rodarse completa cuatro veces (esta es de todas las suyas la película con mayor distancia entre planos de rodaje y de montaje), está desenfocada. Ortiz era el foquista y Viota intenta despedirle, pero se lo impide el resto del equipo, que amenaza con abandonar si lo hace. Viota afirma que al verse obligado a tener a un técnico tan dudoso decidió no mover la cámara. Sin embargo, observando el diario de rodaje puede observarse que hay escenas con mucho movimiento y muchos cambios de foco filmados tras este hecho.

caso el cineasta le dará completa libertad y tomará las decisiones del montador por prioritarias frente a las suyas (al menos, así lo recuerda Viota).

Finalmente, la película se estrena en octubre en la XVII Semana de Cine de Valladolid, con una excelente recepción de crítica y público que será la tónica general desde entonces y cabe resumir bien con la breve reseña que le dedicó Ángel Fernández-Santos a su pase por el festival:

Paulino Viota, cineasta español tildado habitualmente de hermético, se ha soltado la melena en su *Cuerpo a cuerpo*, logrando un filme divertido, vivo, libre, abierto y magníficamente realizado e interpretado, que puede suponer para él el ingreso en el extraño círculo de los cineastas españoles con éxito, si tiene la generosidad de aliviar al espectador de quince o veinte minutos del metraje del filme, cosa no demasiado difícil, pues varias secuencias pueden ser peñadas con rupturas interiores de tiempo, lo que las haría mejorar, y una de ellas, la secuencia final de la librería, pura y simplemente suprimida, pues tiene difícil arreglo⁵⁰⁵.

No sería nada absurdo pensar que tales declaraciones decidieran a Viota a, repitiendo la arriesgada jugada de *Con uñas y dientes*, remontar su filme⁵⁰⁶, ahora sin introducir cambios en la estructura (y por supuesto, manteniendo el escrupuloso respeto a las voces reales de cada actor y al magnífico trabajo en el sonido directo de Miguel Ángel Córdor) sino cumpliendo exactamente con las sugerencias de Fernández-Santos, excepto en lo que respecta a la secuencia de la librería, fundamental para la conclusión y que siendo en efecto la más insatisfactoria del primer montaje será ahora convenientemente pulida, mostrando que arreglo sí que había.

Lo que sin duda llama la atención es que Leandro Mateo, aun en pleno rodaje, entendiera bien la naturaleza del inesperado “desmelene” del realizador y viera que la nueva película era “la vuelta de Paulino Viota a un tipo de cine más personal”⁵⁰⁷.

- Retratos (2)

Ciertamente, es inevitable ver *Cuerpo a cuerpo* como una película que retorna al cine de Viota anterior al viraje vanguardista de 1970. Por la reaparición del escenario santanderino y el amargo universo provinciano, por la de algunos actores de las viejas películas (como Tere Zugadi) e incluso imágenes de una de ellas (*Fin de un invierno*), por la retornada importancia de la dimensión sentimental y, evidentemente, la importancia de la labor actoral y la improvisación.

⁵⁰⁵ - Fernández-Santos, Ángel, “La película portuguesa *Ana* ganó la Espiga de Oro del festival internacional de Valladolid”, *El País*, 18-X-82, p. 36, http://elpais.com/diario/1982/10/18/cultura/403743603_850215.html.

⁵⁰⁶ - Debe señalarse no obstante que tales trabajos tardarán aún bastante en realizarse. Aunque no hemos podido precisar las fechas exactas, parece que debieron tener lugar entre abril y junio de 1983. La duración de la primera versión, de 110’38’’ pasó a ser de 91’36’’ en la segunda. La parte más reducida fue la de Santander, en doce minutos. De nuevo, el responsable principal de este remontaje fue Julio Peña, a quien Viota dio total libertad.

⁵⁰⁷ - Mateo, Leandro, “*Gorrión*, película de Paulino Viota, a punto de terminar”, Hoja del Lunes, Santander, 25-I-82.

Asimismo, tras las complejas *Contactos* y *Con uñas y dientes*, *Cuerpo a cuerpo* presenta una sencillez estructural que recuerda a la de obras como *José Luis*, si bien su novedad no es en todo caso poca.

Cuerpo a cuerpo tiene dos partes muy bien definidas por carteles: Santander en verano y Madrid en invierno. La primera es más breve que la segunda y también mucho más concentrada temporalmente, al modo de *José Luis*, teniendo lugar casi todos sus acontecimientos en un solo día⁵⁰⁸. De este modo la muerte de Carlos es el acontecimiento central del segmento, frente al que dos actitudes se oponen: la amargura de Eugenio y el rápido olvido de Pilar, animada además por su amiga Ana. Así, “el tema de la muerte plantea ya una primera diferencia entre el mundo de los jóvenes y el de los adultos ya que, para los primeros, la muerte es algo que ni siquiera se hace consciente, mientras que, para los segundos, es un condicionamiento más explícito, quizá por su proximidad —esposa, amigo íntimo— con el difunto”⁵⁰⁹. El segmento puede dividirse en dos partes y una coda: la primera formada por la tríada Mercedes/Carlos, Ana/Miguel y Mercedes al teléfono, alternancia de tonos muy representativa de la película, y la segunda mucho más extensa, dividida asimismo en tres partes que cubren un día entero desde la mañana hasta la noche: una primera que llega hasta el entierro, que cierra por el momento el tema de Mercedes, una segunda dedicada a Eugenio, Ana y Pilar, y una tercera que alterna la triste noche del hombre con la separación y posterior “resurgir” de Ana con Pilar. La coda estará formada por la reaparición de Mercedes y en cierto modo tiene dos partes: la primera parece tener lugar la misma noche y equilibra todo el segmento santanderino volviendo al lugar y personaje que la abrió, así como convocando un nuevo flashback. Sin embargo, tiene lugar tras este la marcha de Santander, que introduce la segunda parte del filme, Madrid, en invierno.

Esta, muy distinta, se compone de muy largas escenas de encuentros y desencuentros entre los distintos personajes: Ana, Pilar, Eugenio, Mercedes y uno nuevo, Jorge, que en cierto modo sustituye al desaparecido en Santander, Miguel. Esto será dividido en dos partes que nuevamente constan de tres cada una. La primera escenifica tres encuentros: Pilar/Jorge, Ana/Eugenio y Eugenio/Mercedes, y la segunda los resuelve con la separación de Pilar y Jorge, la unión de este y Ana, y la inauguración de la librería de Eugenio y Mercedes (a los que la planificación de *Viota* se esfuerza constantemente en vincular)⁵¹⁰. Como se puede ver, la simetría es como siempre impecable, repitiendo el orden Pilar/Ana/Mercedes y variando solo los hombres, aunque el cambio se limita a introducir a Jorge en la escena de Ana en

⁵⁰⁸ - El primer montaje permitía hablar de tres días para esta parte: la escena inicial de Mercedes y Carlos, la del bar entre Miguel y Ana y el suicidio de Carlos tenían lugar en la misma noche. El resto sucedía, es de suponer, dos días después o acaso el siguiente. Solo la marcha de Mercedes quedaba fuera de este núcleo. La eliminación en el montaje final de una parte del diálogo entre la primera pareja, donde él acababa marchándose de la casa, eliminaba esta vinculación temporal.

⁵⁰⁹ - Bosch, Ignasi, *Company*, Juan M., op. cit., p. 74.b

⁵¹⁰ - Seis partes, aclaramos, no quiere decir seis secuencias, constanding casi todas de al menos dos. El caso más singular es el de la separación Pilar/Jorge, que consta de la disputa en casa, el malestar de Pilar en la sala de danza, la escena en que Ana la anima, y finalmente la separación en la calle. El primer encuentro Ana/Eugenio consta también de tres secuencias y el resto, salvo los de Mercedes/Eugenio, de dos.

la segunda subdivisión, ya que Eugenio se encuentra presente en su inicio; esta presencia ayuda además a afianzar la idea de que esta escena resuelve la previa: lo que sucede ahonda en la distancia Ana/Eugenio, que la humillación a manos de Jorge hace ya insalvable. Todo se responde: Pilar se une a Jorge en la primera parte y le deja en la segunda, Pilar rechaza a Eugenio en la primera y acepta a Jorge en la segunda, y la asociación Mercedes/Eugenio de la primera se convierte en la librería del final. Incluso podemos encontrar otras curiosas simetrías, como el hecho de que las escenas de Ana siempre se abren con un tercero del que hay que librarse: el borracho primero, Eugenio después.

El ánimo de vincular estructuralmente las dos partes es casi mínimo, y en cierto modo se reduce al retorno de Mercedes y los flashbacks: si el segmento primero se abre y cierra con una secuencia de Mercedes acompañada de flashback, asimismo la película se abre y cierra con otro. Esta escasa (aunque muy significativa, claro está) vinculación es novedosa en el autor, que busca no solo no camuflar, sino destacar en todo lo posible la distancia entre ambas partes, y supone también uno de sus mayores aciertos, ya que la variación estructural refuerza la tonal: la tristeza de la parte primera, dominada por la de la generación mayor, es sustituida por el esplendor de la joven en la segunda; el tiempo que se comprime en una se expande en la otra, el montaje más moroso se vuelve veloz, los planos largos (en cualquier caso muy limitados) se reducen y las escenas se alargan como si los personajes trataran de apurar cada segundo de sus vidas, unos porque tienen la energía para ello, otros porque tratan de recuperarla.

Viota resuelve así la evidente apuesta de, más que contar una historia, mostrar el simple recorrido de una serie de personajes a través de sus interrelaciones, no tanto a lo largo del tiempo cuanto en escenas, más largas o más breves, que muestran sus encuentros, a veces uno de ellos, a veces el más importante. Así, de Jorge y Pilar asistimos al reencuentro, reinicio y final de su relación, quedando fuera todo lo que pudiera haber en medio; de Mercedes y Eugenio solo vemos el reencuentro y asociación para crear una librería y la inauguración de la misma; de Eugenio y Ana su primer encuentro en Madrid y uno más posterior, solo circunstancial, que nos indica que siguen viéndose y nada ha mejorado. Así pues, la elipsis puede afirmarse que es general en la película, como el propio Viota señalaría a Llinás y Company:

He intentado hacer con el montaje de las secuencias lo mismo que Eisenstein postulaba en el montaje de los planos: que funcionen por contraposiciones, semejanzas y diferencias, alusiones de unos personajes e historias con respecto a otros. El sentido no debería encerrarse en ninguna de las situaciones, sino *entre* las situaciones. Debería surgir, en definitiva, del propio trabajo del espectador relacionando unas historias con otras. (...) En su prólogo a *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, Juan Benet termina diciendo que es la misma realidad la que funciona así, manifestándose mediante ocultaciones. Esa era, también, mi idea: no hacer una película que no tuviera sentido sino cuyo sentido no estuviese localizado en ningún lugar concreto del film, deduciéndose de las relaciones que guardan entre sí las distintas historias. (...) La película está organizada en torno a grandes escenas, con el fin de que cada una forme una especie de unidad y tenga, en sí, un peso suficiente para que pueda ser efectivo el juego de relaciones entre unas escenas y otras. Esto no sería posible —se caería en la confusión más absoluta— si la película se atomizara en unidades menores, en muchas

pequeñas escenas. Se trata, pues, de un número limitado de grandes unidades, más descriptivas que narrativas, cuyo significado último debe salir, en última instancia, de la mente organizadora del espectador atento⁵¹¹.

Otra de las referencias dadas por Viota es *Línea roja 7000*, olvidado filme del último Hawks que transcurre a lo largo de aproximadamente un año a lo largo del cual varias parejas se van formando y dos mujeres se asocian para crear un club que veremos crecer a lo largo de la película, hecho que podemos considerar antecedente de la creación de la librería de Mercedes y Eugenio en *Cuerpo a cuerpo*⁵¹². De una forma más suave que en *Contactos*, sin identificar cada secuencia con un plano, sin convertir el fueracampo en la presencia casi primordial de la obra, esta película se instala también aunque no como aquella en la centralidad del momento presente (la importancia en ellos del pasado la atenderemos más adelante), construyendo extensísimas escenas basadas en encuentros entre dos personas⁵¹³, de longitud y complejidad crecientes, y centrándose en lo que surge de estos encuentros y encontronazos, sin pretender construir una narración firme y resolutiva entre ellos, denotando el tiempo tan solo por la distancia manifiesta entre escenas, que cada una de ellas permite deducir. Enumeremos algunas:

- distancia entre diálogo Mercedes/Carlos y suicidio de este;
- entre discusión nocturna Eugenio/esposa y encuentro Eugenio/Ana en Madrid, donde se nos comunica el divorcio;
- entre Eugenio/Ana y la posterior aparición de ambos juntos en el inicio de la escena Ana/Jorge;
- entre esta última y la previa separación Pilar/Jorge;
- entre esta última y su anterior reencuentro;
- entre Mercedes triste en casa y Mercedes que se va;
- entre escena Mercedes/Eugenio e inauguración de librería...

Pero por supuesto, no podemos olvidar las distancias entre el reencuentro Pilar/Jorge y la escena nunca vista del accidente causante de las cicatrices de la joven, así como la que se da en la barca entre la historia juvenil de Pilar y el presente de Eugenio y, distancia principal de la película, entre el pasado de Mercedes y Carlos y su presente. Algunas de estas distancias se salvan sin problemas, son elipsis indefinidas sin mayor importancia, aunque la despreocupación de la película por ellas es elocuente respecto a su interés primordial por el presente de los encuentros y diálogos entre los personajes, y el tiempo solo en la medida en que se ve evocado por ellos. Otras, las que hacen referencia al pasado más lejano, visible solo en un único caso, sí poseen una relevancia específica pues la distancia entre aquel y el presente introduce siempre una interrogación sobre ambos tiempos, sobre su relación y cualidad del intermedio (retomaremos la cuestión más adelante).

Cuerpo a cuerpo muestra entonces un estupendo resumen de varias tendencias estructurales de su autor: la concentración temporal de *José Luis* o *Con uñas* y

⁵¹¹ - *Ibídem*, pp. 74-75.

⁵¹² - Curiosamente, la pareja de una de las dos mujeres también había muerto, en este caso por accidente.

⁵¹³ - Como hemos señalado, cuando hay tres es que una sobra. A los dos casos dados hay que añadir el encuentro Eugenio/Ana/Pilar, donde a ellas les sobra él, y a él le sobra Ana.

dientes está en el segmento santanderino, mientras que la más habitual ambigüedad del espacio temporal entre bloques se reproduce en el madrileño. Esta distancia sin embargo muestra, como acabamos de señalar, mayor relevancia que en *Jaula de todos* o *Tiempo de busca*, por su muy significativa concentración en el tiempo presente y el retrato como ejes de la obra: el centro está aquí en las interacciones personales, y el mundo es el que estas permiten ver, o entre-ver. Así, eliminadas las secuencias “de contexto” de *Fin de un invierno*, solo tenemos las puras relaciones entre los personajes, donde radica la constante variedad de tonos que algunos críticos aplaudirían en la película⁵¹⁴.

Las excepciones a esto se concentran en Santander. Allí reencontramos al Viota enamorado de sus escenarios, abriendo la película con un plano de la lancha cruzando la bahía vista desde lo alto de la calle Lope de Vega (el primero que se rodó), el impresionante escenario del cementerio de Pedreña, o las vistas de la ciudad tras los actores en la lancha o la playa del Puntal (vista esta última que ya había sido prevista por el cineasta en el adolescente proyecto de “Violento despertar” e incluso reaparecería en un artículo posterior)⁵¹⁵. Ahora bien, solo un interior (el Club Marítimo, donde tiene lugar la discusión Ana/Miguel) tiene vistas al exterior, y ello ya da fe del espíritu más íntimo buscado por la película, abundante en escenas nocturnas o interiores sin vistas, de tal modo que en Madrid el único plano equiparable a los exteriores santanderinos es el de Pilar dejando a Jorge, con la vista madrileña desde las Vistillas a sus espaldas [Fig. 1]. En el único caso de escenario con amplios ventanales, la casa de Ana, una escena se rodará de noche y la otra, pese a ser diurna, apenas dejará ver el exterior, de nula importancia. Es como si Viota, confiado en el interés de sus personajes, entendiera

⁵¹⁴ - Por ejemplo Molina Foix, Vicente, “*Cuerpo a cuerpo*”, Fotogramas, nº 1697, mayo 1984: “El gran acierto de este film es, precisamente, la suavidad del pulso con que se mezclan tonos casi imperceptiblemente, hasta que la comedia se convierte al fin en curso dominante”. Pero esta dominante nos dice la respectiva de los personajes jóvenes, sobre todo Ana y Jorge, instalado Eugenio (personaje central del segmento cántabro) en el drama y siendo Pilar y Mercedes (dos personajes en cierta medida equivalentes) tonos intermedios tendentes al drama pero muy determinables por sus partenaires. Lo interesante es observar cómo éstos, sin dejar de ser ellos mismos, no mantienen el mismo tono que en otras escenas: desde luego Ana y Jorge son ingobernables, aunque episódicamente pueden ser arrastrados al drama por Miguel o Pilar, pero el tristón Eugenio se muestra alegre con Mercedes, cínico o hiriente con su esposa y melancólico con Pilar, el poder y autosuficiencia de Ana frente a Eugenio merma poderosamente ante Jorge, etc. En efecto, uno de los intereses destacados por Viota era “mostrar también que cada uno de nosotros es diferente en función de cada una de las relaciones que sostiene”, (en Viota, Paulino, “*Cuerpo a cuerpo*”, Cinema 2001, nº 6, abril 1984, p. 33) . Por ello, excluyendo a Mercedes del cómputo así como a la pareja antagonista Eugenio/Jorge, que solo coincidirá brevemente Ana mediante, la película permuta a sus participantes: entre Ana, Pilar y Eugenio se darán todas las combinaciones, y Jorge tendrá escenas con las dos mujeres.

⁵¹⁵ - Todo esto, además, consiguiendo un muy fidedigno retrato de un día de verano en la ciudad: lluvioso por la mañana, soleado por la tarde. Quizá con miedo a que espectadores no avisados tomasen los cambios por debilidades del raccord, Viota introduce el tema en medio de la discusión nocturna entre Eugenio y su esposa, logrando con ello otra no menos acertada descripción: la de la obsesión de los santanderinos por las fluctuaciones meteorológicas.

ya que su sistema, que el contexto sea dado por los personajes y sus relaciones y no al revés, está ya plenamente asentado.

Hasta aquí, la extrañeza de *Cuerpo a cuerpo*: una narración reducida al ir y venir, nunca concluyente (del encuentro Ana/Jorge del final no puede concluirse el inicio de una relación, y por ejemplo en el guión se daba a entender otra cosa), de una serie de personajes, donde el tiempo es impreciso, las escenas extrañamente extensas y llenas de vericuetos, fintas, idas y venidas, pistas falsas, etc., hasta el punto de que algunas podrían incluso funcionar como cortometrajes independientes, además de una división en dos partes de tonos distintos, melancólico e incluso trágico en el primer caso, y predominantemente cómico en el segundo (aparte de que las secuencias de larga extensión se concentran en este último).

Este segundo segmento fue el causante de que, dado el momento de su realización, la película fuese rápidamente vinculada a la comedia madrileña, pese a su escaso parecido con las películas de Trueba o Colomo. Ciertamente, muchas de las críticas señalaron el contraste originado ya por el cuidado en su puesta en escena⁵¹⁶ (aunque algunos señalaban cierta debilidad estructural⁵¹⁷), ya por la dimensión de amargura en ella presente⁵¹⁸. Viota, por lógicas razones, rechazaba el que películas de otros fueran criticadas en nombre de la suya, pero sus razones no carecen de interés, al considerar que tal cine había ayudado a “desacartonar y refrescar el cine español”⁵¹⁹. En efecto, la reivindicación de voces naturales, contrarias a la tradición que reducía los rangos vocales básicamente a los viriles, seductores o cómicos (y que obligaron a Viota a doblar el impecable trabajo de Santiago Ramos en *Con uñas y dientes*) fue una de las aportaciones de películas como *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), fundadas en el realismo urbano y el respeto a sus tipos y rasgos más coloquiales. Así, Viota sin duda miente cuando cita a Colomo o incluso *Ópera prima* (Fernando Trueba, 1980) entre las influencias de su película, pero es de considerar el hecho de que con ella cruza una puerta que cineastas como estos (y aún habríamos de añadir la aportación capital de Almodóvar en este sentido) habían ayudado previamente a abrir.

Sin embargo, la referencia inmediata que el trabajo de *Cuerpo a cuerpo* posee para nosotros no puede encontrarse en otro lugar que en los trabajos tempranos de su director, sobremanera *José Luis*, basada en improvisaciones (en este caso, sobre un argumento decidido de antemano) y sonido directo. La cercanía es patente si bien problemática, y las diferencias nos dirigen a la peculiar puesta en escena de la película, posiblemente la obra más mimética de toda la carrera de

⁵¹⁶ - Manuel Hidalgo por ejemplo señalaría que *Cuerpo a cuerpo* poseía “una puesta en escena que merece el nombre de tal, para lo cual Viota ha incorporado elementos de escritura visual nada habituales en nuestro cine, extraídos y depurados de sus películas anteriores”. Hidalgo, Manuel, “*Cuerpo a cuerpo*”, *Diario 16*, 3-III-84.

⁵¹⁷ - Por ejemplo Santos Fontenla, César, “*Cuerpo a cuerpo*, de Paulino Viota”, *ABC*, Madrid, 26-II-84, p. 72 señalaba en su por lo demás elogiosa crítica “una cierta anarquía narrativa no siempre convincente” fruto de la ausencia de “una estructuración más sólida”.

⁵¹⁸ - Para los entrevistadores de *Contracampo* era de destacar la importancia de las imágenes del pasado que “confieren al film su específica peculiaridad dentro del panorama en donde se inserta: esas comedias (?) complacientes y llenas de guiños de Trueba, Colomo y compañía...”. Bosch, Ignasi, *Company*, Juan M., op. cit., p. 79.

⁵¹⁹ - Id.

Viota respecto al cine de su contexto: escenas rodadas en varias posiciones de cámara montadas después en plano/contraplano. Si *Con uñas y dientes* tenía 431 planos, *Cuerpo a cuerpo* tendrá 727.

En *José Luis*, Viota había afrontado su primera experiencia de trabajo con actores (y de construcción de una narrativa de ficción) con el plano largo como dominante, siempre con la intención de registrar la continuidad e incluir a varios personajes en cuadro: como ya señalamos en su momento, un diálogo era allí la interacción entre dos personas en un mundo determinado, los tres dándose conjuntamente; la importancia de la presencia visual del espacio en la película ha sido ya sobradamente señalada en las primeras películas del autor. En *Tiempo de busca*, el plano/contraplano aparece, pero su función es la de introducir quiebras, disonancias, respecto a una base de nuevo representada mediante planos largos (en este caso planos-secuencia), utilizados para los escasos momentos de paz de la protagonista. El esquema se reencuentra, si bien con muchos matices, en *Con uñas y dientes* tras su ausencia, lógica, en *Contactos*. *Cuerpo a cuerpo*, como hemos dicho, supone el redescubrimiento del trabajo con actores y de la improvisación, pero ello no vendrá de la mano del retorno al plano largo de *José Luis* (algo en principio muy factible dada la mayor experiencia de los actores de esta película) y ni siquiera de la dialéctica presente en *Tiempo de busca*.

En *Fin de un invierno* tal dialéctica desaparecía a favor de la expresividad del trabajo de la cámara, pero en general era una película con claro predominio del montaje. Es aquí que encontramos en parte el antecedente más claro de la operación de *Cuerpo a cuerpo*. El trabajo de la cámara no es el mismo por supuesto, pero sí en la escena que más prelude esta película, al punto de que es incluida casi por entero en ella: el diálogo inicial entre Luis y Tina (aquí Carlos y Mercedes). Señalamos en su momento que esta escena, en la inmovilidad de su cámara, en lo cerrado de los primeros planos, en las ocasionalmente extensas duraciones de sus tomas, suponía la afirmación de una intención retratística en la obra, amén de una autoconfianza del cineasta que no sentía la necesidad de la constante presencia del contexto espacial para afirmarlo en las relaciones de sus personajes (así, la película parecía dividirse en secuencias “de contexto” y secuencias “de personajes”). Exactamente esto sucederá aquí, pues la intención de Viota se centrará en retratar, mostrar y atender con mucho cuidado y detenimiento (y preferentemente en primer plano o plano medio) a sus personajes, al punto de que, como sucedía en el cortometraje, la historia se reduce al mínimo para centrarlo todo en las relaciones (mucho más ricas y complejas aquí, amén de que hay más personalidades en juego).

El resultado será que, pese al trabajo estructural señalado, como reconocerá el propio Viota “en el interior de cada secuencia, el estilo de planificación es totalmente hollywoodiense y tradicional, buscando siempre la más absoluta transparencia”⁵²⁰. En efecto, como señalamos toda la película se muestra renuente al plano largo, segmentando mucho cada secuencia con predominio del primer plano o plano medio y con duraciones generalmente breves, que en los ejercicios más entregados al plano/contraplano suelen ir a ritmo de plano por frase, de modo que en muy contadas ocasiones escuchamos las palabras de alguien sobre el rostro del que escucha. Asimismo, si en el diálogo citado de *Fin de un invierno* no

⁵²⁰ - Bosch, Ignasi, Company, Juan M., p. 74.

sabíamos dónde tenía lugar el mismo hasta el final, donde al mostrarles saliendo veíamos por fin el bar, Viota aquí tiende a recurrir al plano de situación. Puede no estar el primero, pero rara vez dejará de aparecer. Incluso libertades como el largo parlamento en primer plano de Pilar hablando a Eugenio en la barca sin contraplano de este es concluido con la imagen de ambos, perdiendo con ello el sugerente lazo que habría podido establecerse entre la ausencia de Eugenio y la extracción del féretro de su amigo que sigue a la secuencia. Es el aspecto donde mejor se percibe el ánimo decidido de Viota a continuar la labor de *Con uñas y dientes* en la asunción de un lenguaje convencional; si allí el riesgo se mantenía en varias operaciones formales a escala de planificación de la puesta en escena, aquí estas se reducen casi a la inexistencia desplazándose al trabajo de construcción narrativa, aunque igualmente de forma que no se coloquen en primer término, dando siempre la prioridad a lo que sucede frente al modo en que lo hace (aunque este modo sea mucho más patente que en la película anterior).

Las mayores excepciones las encontramos en el segmento santanderino, donde se hallan los planos más largos de la película: el recién citado de Pilar, y el de ella y Ana tumbadas en la arena del Puntal hablando de Eugenio con él al fondo. Otros más breves aunque todavía de duración mayor que la media, como el de Ana y Miguel sentados en el bar o el parlamento inicial de Mercedes, dan también fe de un mayor gusto por los planos largos en el cortometraje inicial, posiblemente debido al tono mucho más lento, grave y apesadumbrado de aquel⁵²¹, y a que la intención inicial era construirlo en torno a monólogos de las actrices: el de Pilar en la barca, uno de Mercedes en el cementerio⁵²², el de Ana al teléfono (que aunque alternado con tomas de Pilar también se cierra con un corte de más de un minuto) y el de la esposa de Eugenio al final (también eliminado), a los que podríamos añadir el de Eugenio describiendo a Pilar y Ana, si bien aquí lo central es más bien la reacción de ellas, recogidas en otro plano largo de poco más de un minuto. Como vemos, en este segmento Viota parece tomar como eje la ausencia del interpelado, ya que los monólogos casi siempre se dicen a alguien que no está en campo, relación invertida en el caso de Eugenio donde el no visto durante el monólogo es precisamente el que lo dice. Cuando Pilar habla a Eugenio, solo la vemos a ella, y cuando Ana habla con Miguel, es por teléfono, luego no vemos a aquel. En el

⁵²¹ - Así lo reconocerá Viota en por ejemplo Sánchez, J. M., "Iba a ser una película triste", Diario de Cádiz, 12-IX-83: "Es una película que aunque sea una comedia inicialmente no estaba planeada así. En principio era una película bastante triste, que iba a ser un corto. Cuando se planteó hacer un largo yo introduje unos elementos alegres, quizás motivado por la gente que trabajaba en la película".

⁵²² - Este fue eliminado de la película, no llegando siquiera al primer montaje (de hecho, ignoramos si llegó siquiera a rodarse, aunque todo hace suponer que sí). Se trataba de una retahíla de lamentos, insultos y reproches de Mercedes a su marido, por los que conocíamos su suicidio. El parlamento que abre *Cuerpo a cuerpo* con reproches a un Carlos ahora vivo, solo aparecieron una vez se decidió extender la película, momento en el que también surgieron las referencias a *Fin de un invierno* y la consecuente incorporación de Luis Porcar, entonces conocido actor de doblaje que accedió a regañadientes a participar en la película (pero solo por un día). Cabe la posibilidad de que el monólogo en el cementerio se rodara para el corto pero, al añadir el inicial, se retirara por redundante.

cortometraje, esto se extremaba con la ausencia radical del interpelado por Mercedes, su propio marido muerto⁵²³.

Todo ello ayuda a instalar la ausencia, la presencia de la ausencia, como centro del segmento, y la melancolía siempre y cuando entendamos por tal la nostalgia por un pasado que no sucedió. Así ocurre con el monólogo de Pilar, que nos habla de un pasado que como espectadores no conocemos, y que sitúa a Eugenio en la perspectiva de una vida que no funcionó como se esperaba, y en contacto con un hecho del que no fue consciente: que esta chica que encuentra atractiva (recordemos que la mira mucho antes de que ella le responda con su propia mirada) estuvo tiempo atrás enamorada de él. Asimismo, los flashbacks de la historia de Mercedes y Carlos nos señalan que ella estuvo a punto de irse diez años atrás y al final no lo hizo por no abandonar a su pareja; como dirá al irse a Madrid, si se hubiera marchado quizá ninguno de los acontecimientos recientes hubieran sucedido. Como es obvio, lo que se dice en verdad es: “todo hubiera ido mejor, todos habríamos sido más felices”: el pasado es signo de errores, del emprendimiento de vías equivocadas, e incluso una de las jóvenes está marcada por cicatrices, marcada por un pasado que la opone en cierta manera al modo de Ana de vivir al día: no olvidemos que el monólogo de Pilar se dedica a hablar del pasado, y que, como Eugenio, se dirige en ese momento a un entierro.

Las mayores excepciones presentes en este segmento pertenecen ya a las extensiones posteriores y se observan sobremanera en la secuencia que escenifica el desencuentro entre Miguel y Ana, rodada con predominio de planos medios y constantes separaciones y reencuentros remedando el desencuentro entre dos personas que se quieren pero se enfrentan al conflicto de no ver su relación del mismo modo. Aquí podemos observar en cierta manera la dialéctica entre plano largo y plano/contraplano así como entre la separación o reunión de personajes en el mismo campo. La tendencia es manifiestamente a incluirles a ambos en cuadro, pero constantemente, en función del mayor o menor desencuentro, se separan y el plano corta o no. Por ejemplo, en el primer plano se ve que ella quiere seguir viviendo en Madrid mientras que Miguel desea que ella se quede en Santander con él; cuando en cierto momento la dice lo importante que ella es para él [Fig. 350], Ana se separa a la derecha, de modo que la cámara, que sigue el movimiento, aún les toma a ambos en cuadro, pero dejando constancia de la distancia entre ambos [Fig. 351]. La separación se verá entonces resaltada por una breve aparición del plano/contraplano, con el que continuará el diálogo [Figs. 352-353].

Tal distancia dura poco, en cualquier caso, porque enseguida ella vuelve a él y quedan de nuevo juntos en el mismo cuadro [Fig. 355]. Sin embargo, esto no implica que tal se mantenga; enseguida, sin grandes razones, tan solo apoyándose en un movimiento de ella, corta a otro plano medio de ambos [Fig. 355], para más tarde volver a la posición anterior. Cuando Miguel empieza a enfadarse de forma más grave, una nueva separación tendrá lugar y retornará el plano/contraplano, ahora con más intensidad, oponiendo los perfiles de ambos [Fig. 356-357].

⁵²³ - La escena de la mujer de Eugenio no estaba tan centrada en la forma monólogo por lo que no se repite lo dicho de los demás. Escena mucho más dialogada, sí se encontraba en ella un parlamento algo más extenso de la esposa, pero con intercalación de algunos planos del marido.



Fig. 350



Fig. 351



Fig. 352



Fig. 353



Fig. 354



Fig. 355



Fig. 356



Fig. 357

La secuencia continúa en esta tónica, y acaso la intrascendencia de algunos de los cortes no tenga mayor razón que los problemas causados por el mal trabajo del foquista. De todos modos, cabe considerar el hecho de que en las escenas de Ana hay mayor interacción en el campo con otros personajes que en las de Pilar, y que ello probablemente se deba a su carácter vital y seductor, es decir su voluntad de aproximarse, de buscar al otro. Así, el encuentro entre Pilar y Jorge que abre el segmento madrileño se da con predominio absoluto y casi exclusivo del plano/contraplano mientras que en las escenas de Ana en su casa tal figura parece

dedicarse a la apertura y cierre de la secuencia; para verlo, merece la pena considerar el encuentro al completo.

Tras el reinicio de la relación entre Pilar y Jorge que abre la parte madrileña, nos reencontramos con Ana en un bar, cargando con un borracho. La salida del local se resuelve en dos planos. El primero sigue a la extraña pareja por la barra mientras la mujer intenta cargar como puede con el hombre. El movimiento va describiendo el lugar a las espaldas de los personajes, al igual que los de Pilar y Jorge eran los que nos mostraban el bar donde se reencontraban (allí mediante travelling, aquí panorámica). Al final de este desplazamiento la puerta de la calle ha entrado en campo y por ella aparece, sorpresa, Eugenio [Fig. 358]. Por si el espectador se despista, una panorámica le sigue sin perder de vista a la pareja [Figs. 358-359]; de hecho, Eugenio les verá y unirá a ellos [Fig. 360], momento en el que procede un cambio de plano, que ahora toma a los tres de frente [Fig. 361].



Fig. 358



Fig. 359



Fig. 360



Fig. 361



Fig. 362

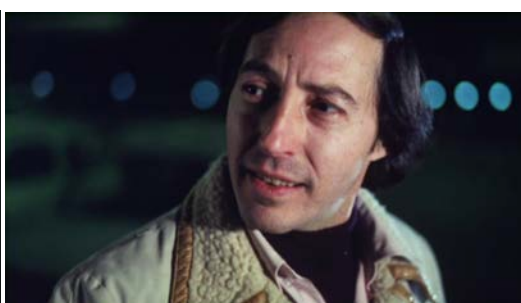


Fig. 363

Si el dejar al borracho en el taxi se resuelve en dos planos de conjunto, toda la secuencia siguiente lo hará en plano/contraplano, con cada actante en tres cuartos [Fig. 362-363]. Se trata del diálogo entre Ana y Eugenio por el que esta (y nosotros) conoce lo que ha sucedido desde verano en la vida de aquel e, intrigada, decide a modo de experimento (“¿pero se tendrá dentro eso?”) invitarle a cenar a su casa. Frente a lo que era habitual en el Viota de los cortometrajes, este diálogo

no solo no se filma de frente incluyendo a ambos personajes, sino que ni siquiera tiene plano de conjunto alguno⁵²⁴.

La larga secuencia en casa de la joven se abre también con plano/contraplano, y tiene por tema la distancia entre ambos, que inicialmente será él quien tratará de reducir. Es importante que para los dos se trata de borrar el pasado... de él: para ella el más inmediato, un mero par de horas en un día de verano, donde el hombre fue extremadamente desafortunado, para él no solo ese día sino todos los años anteriores que fueron su causa. Pero es cuando se establece el trato, propuesto por Eugenio, de jugar a que aquel pasado desapareció, que el plano general aparece, incluyendo a los dos en campo y mostrando el espacio al mismo tiempo. De nuevo, esto no se hace sin más: primero, Ana se levanta del sofá soliviantada por un desacuerdo con Eugenio, de modo que se dirige al otro lado de la casa poniendo una pared de por medio y de paso para tomar una botella de vino, acción que podemos ver gracias a la ventana que hay en medio de la pared [Fig. 364].

Es en este momento que el hombre propone a Ana el juego: olvidar el pasado e imaginar que el Eugenio presente ya no es el que era, sino uno nuevo dispuesto a reaprender el mundo. La joven aceptará y Viota, cuyo buen manejo de muros, puertas y ventanas ya conocemos de sobra, pondrá en escena esta nueva cercanía aproximando a ambos en el marco de la ventana que comunica ambos espacios [Fig. 365]. Eugenio ha conseguido reducir la distancia y afianzar el interés de ella. Pero la distancia material permanece, en realidad. Ambos vuelven a separarse, y se inicia el “ataque” seductor de Ana, espoleado por el “cuento de hadas” propuesto por Eugenio, al que sirve vino y pone música, sacándole a bailar. Será ahora ella quien trate de borrar la distancia, física en este caso, en suma, seducir al hombre. Si el espacio hasta que lo logra está marcado por constantes rupturas generadas por las idas y venidas de éste, que nos muestran su nerviosismo e incomodidad pese al voluntarioso intento de mantener el pulso a la joven, en cuanto se suma de verdad Viota muestra el baile en dos planos que les toman siempre unidos [Figs. 366-377] y que escenifican notablemente el intento seductor de Ana, siempre avanzando frente a Eugenio, que no deja de retroceder como “una ficha de parchís” hasta que reintroduce el plano/contraplano al dejar de bailar y sentarse en el sofá [Figs. 368-369].

Ana no se da por rendida, no obstante. Sale para bajar la música, pero vuelve. Y su nuevo intento, bastante más agresivo y que perturba visiblemente a Eugenio, es de nuevo mostrado con ambos en el mismo encuadre. Primero, con ella sentada sugerentemente en el borde del sofá [Fig. 370]. Después, deslizándose hasta sentarse al lado del hombre, momento en que Viota corta para cerrar más el encuadre [Fig. 371]. Es aquí donde tendrá lugar el ataque más frontal de Ana, ofreciéndose de forma manifiesta, buscando motivar un movimiento en el otro que no se dará nunca. Él la dice que tiene un pelo muy bonito y ella replica que “no se nota”. En el doble dejar atrás el pasado, Ana necesita gestos, acciones que demuestren esa superación, mientras que la que propone Eugenio se encuentra solo en sus palabras. Esta distancia entre acciones y palabras es fundamental, pues también Mercedes expone con elocuencia a Carlos sus razones para marcharse pero acaba no haciéndolo: la melancolía, recordémoslo, no refiere un pasado que

⁵²⁴ - El citado encuadre sí se reencuentra con la separación de Pilar y Jorge, pero como veremos también allí el montaje, e incluso el plano/contraplano, están presentes.

se echa de menos, sino las decisiones que en él no se tomaron y la vida que de ellas pudo surgir, probablemente mejor que la que acabó teniendo; Mercedes y Eugenio se arrepienten más de lo que no hicieron que de lo que sí.

El retorno del plano/contraplano se dará cuando ella se enfade del todo y el desencuentro se agrave sin remedio. El intento desesperado de Eugenio de borrar la distancia y besarla, será visto por Ana como una parodia indigna de ser tomada en serio. La distancia entre ambos ya será imborrable, coincidan o no en cuadro.



Fig. 364



Fig. 365



Fig. 366



Fig. 367



Fig. 368



Fig. 369



Fig. 370



Fig. 371

Idéntica variedad encontramos en la secuencia con Jorge. Su encuentro en el bar, con Eugenio en medio, se escenifica sin apenas excepciones de nuevo mediante

plano/contraplano. Como en el encuentro Jorge/Pilar, esto funciona perfectamente para escenificar el torbellino que siempre crea Jorge a su paso, con su inacabable e imbatible capacidad de inventiva y velocidad de réplica, y de llevar siempre al extremo las situaciones. Por así decir, un encuentro entre Jorge y Ana, el otro personaje más vital, desinhibido y entregado al presente, semeja un choque de trenes que el plano/contraplano representa a la perfección. En casa de Ana sin embargo, la variedad será mayor, aunque no obedece al mismo sistema que la escena con Eugenio. Ciertamente, el plano/contraplano comparece en los momentos de mayor desencuentro, es decir cuando se evidencia que el viaje a Marruecos ha sido un engaño de Jorge, pero también está presente durante el jugueteo entre ambos, como cuando él se sienta en el sofá o en el final, cuando el tono se hace cada vez más íntimo y ambos acaban yendo a la cama a hacer el amor. Los planos conjuntos tampoco responden a acuerdo, seducción, etc., pues igual muestran la distancia entre ambos cuando se sientan en sofás separados que el juego cuando Jorge intenta que Ana olvide el viaje sin tener que confesar que no existe. En conjunto, ambos representan bien el llamado “choque de trenes” con las constantes idas y venidas de los personajes, bien ejemplificadas con el plano que parte de Ana terminando de hacer su equipaje [Fig. 372], sigue con ella y Jorge en cuadro frente a frente [Fig. 373] y termina con un primer plano de esta boca abajo cuando aquel la lanza tirándose sobre ella en el sofá [Fig. 374], o el siguiente, en que Jorge se pone a ordenar la mesa, luego se dirige a la estantería para tomar un libro, al fondo para coger un muñeco y termina intentando meter a Ana en la bolsa de viaje, y volviendo al sofá. Todo ello muestra no solo el gusto por el juego de los personajes y su vitalidad, sino cómo es aquí Ana la sometida a los movimientos de Jorge, que la ha engañado sin advertirlo ella.



Fig. 372



Fig. 373



Fig. 374



Fig. 375

Pilar es personaje más cercano a los planos de conjunto, aunque a pesar de ello debe advertirse que la secuencia en que junto a Ana hablan de los hombres se escenifica por planos separados que ya de por sí subrayan la artificialidad de toda la secuencia. Pero lo cierto es que en casi todos los restantes encuentros con su

amiga tienden ambas a aparecer unidas en cuadro, como cuando reaccionan a las descripciones de Eugenio, cuando hablan de él en la playa o cuando Ana anima a Pilar en el local de ensayo. Esta crisis también se escenifica en tres planos donde siempre Pilar y la otra bailarina coinciden en cuadro, y si al final la joven desaparece más es para dar la centralidad al discurso de la otra sobre la separación entre los sentimientos personales y la actuación, una oportuna defensa de la profesionalidad en medio de una película que puede verse como un canto al oficio de actor.



Fig. 376 Fig. 377



Fig. 378 Fig. 379



Fig. 380 Fig. 381

En su relación con Jorge, podría observarse una evolución formal: en el primer encuentro, en el bar, aunque todo parta del modo en que le enfrente Pilar, Jorge es el auténtico protagonista, dominando el diálogo con el veloz ritmo de sus sorprendentes réplicas, a las que la otra responde como puede⁵²⁵. Solo cuando se enfrentan al principio les vemos juntos en cuadro, y aún así el momento se monta

⁵²⁵ - El momento en que establece su dominio puede advertirse con facilidad como aquel en que, acosado por Pilar contra la columna, él la agarra y la arroja con fuerza lejos de sí. A partir de ese momento, queda claro que el diálogo continúa porque él quiere y no por deber alguno contraído con ella.

principalmente en plano/contraplano. La secuencia siguiente sin embargo es nada menos que uno de los dos planos-secuencia de la película, y nada casualmente muestra el único momento de paz de una pareja que encontramos en todo su metraje. Se trata de Pilar y Jorge en casa de este último, y toda ella representa el jugueteo entre ambos sentados en una silla [Fig. 375].

Cuando se escenifique el desencuentro que dará inicio a la separación, el plano/contraplano domina y el hecho de que ella se quiera quedar en casa y él salir se muestra en que es ella quien busca la inclusión de ambos en cuadro. Así, primero tenemos un plano/contraplano: él quiere salir, ella quedarse y leer [Figs. 376-377]. Después, ella cambia de táctica, poniéndose cariñosa y vinculando la casa al sexo, con lo que logra atraer a Jorge al sofá, primera unión de ambos en la misma imagen tras una muy breve anterior de él, más bromista, pero la estrategia no funciona y Jorge se separa [Fig. 378], poniendo una distancia entre ambos que tendrá que ser ella de nuevo la encargada de borrar, en esta ocasión entrando en el plano creado por la marcha del otro [Fig. 379]. De nuevo él saldrá y se generará otro plano, en el que ella, insistente, entrará una vez más [Fig. 380], pero en esta ocasión, ante el reiterado desencuentro, ella misma se apartará, quedando sola en el cuadro, ahora por voluntad propia [Fig. 381]. Es lo que marcará el punto alto del conflicto con la inmediata marcha de su pareja.

Finalmente, en la secuencia en que ella le deja, retornamos al travelling de seguimiento tan querido por el Viota de *José Luis y Tiempo de busca*, hasta el punto de que es la única escena del segmento madrileño que tiene lugar en unos exteriores atendidos por el encuadre. Ahora bien, si en *José Luis* no cortaba ni aun en la más violenta discusión, aquí la secuencia se divide primero en un travelling que toma a la pareja de frente y otro de espaldas (en cierto momento ella se girará invirtiendo el camino, de modo que los travellings se invertirán); el conflicto entre los personajes se expresa aquí por las distancias entre ambos, de tal modo que en la parte final Pilar avanzará dejando atrás a Jorge varias veces; la perseverancia de este se manifestará en todas las veces que intenta barrer esta distancia, pero siempre ella dirá algo que la afirme de nuevo, hasta que ya él no vuelva a avanzar. En una de las detenciones, se recurrirá igualmente al plano/contraplano, pero la diferencia respecto a los de la secuencia anterior será que ahora tal montaje es ella quien lo motiva, quien lo convoca por así decir, al confrontarse con Jorge.

En esta exposición, Eugenio ha sido caracterizado poco a poco. Valga decir que le es difícil coincidir en cuadro con alguien. Lo hará con Mercedes, ciertamente, debido a su amistad y asociación comercial, y la coincidencia con su esposa será solo para evidenciar la distancia entre ambos. Así en el plano que los presenta, el primero de los dos planos-secuencia ya nombrados, se aprovecha un pasillo para mostrar a la pareja separadamente: primero, él desayunando mientras ella se mira en el espejo del baño [Fig. 382] (no es intrascendente, pues por la noche veremos que usa mascarilla facial, en un intento de resistir los estragos del paso del tiempo sobre su belleza, tema mucho más marcado en la primera versión pero todavía presente aquí), después él disponiéndose a salir mientras ella recoge su desayuno [Fig. 383], división de las labores del hogar que habremos de recordar en la agria conclusión del encuentro madrileño con Ana. Ciertamente es que la secuencia no escenifica ningún choque entre ambos, antes bien muestra su cotidiana vida en común, de un modo tan conciso que baño, cocina, salón y puerta de la calle son utilizados en un mismo continuo, pero la segmentación espacial es elocuente respecto a la diferencia entre sus mundos, que por la noche ya no podrá ocultarse.

Este choque nocturno se mostrará entonces mediante continuados planos/contraplanos, donde solo el último corte les mostrará juntos: será aquel precisamente en que ella le diga que no sirve para nada y se marche. El corte llega antes de que salga de campo, pero la idea es clara.



Fig. 382 Fig. 383

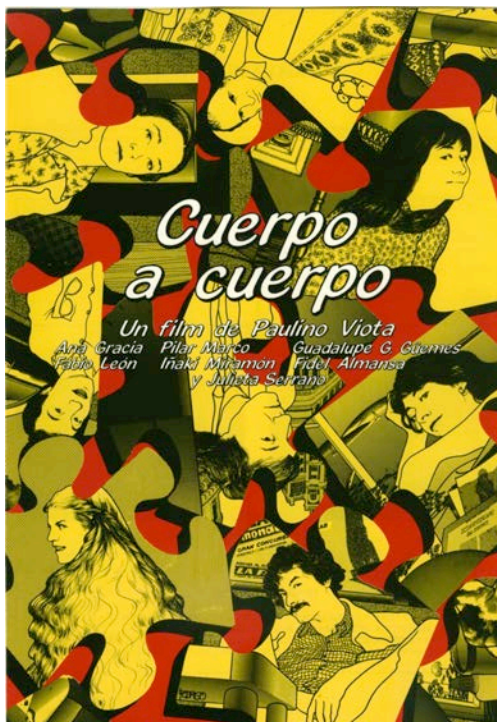
Mercedes, por razones que valoraremos más adelante, es el personaje menos desarrollado, de modo que sobre todo puede atenderse a un hecho contundente: solo en el pasado la vemos reunida en el plano con Carlos⁵²⁶. Su unión o desunión en cuadro con otros personajes es más bien irrelevante y obedece a los intereses específicos de cada secuencia, como sucede en la inauguración de la librería, donde se alternan planos largos y conjuntos (los dos primeros encuentros) con montajes en plano/contraplano, como los dos siguientes. Todo ello va dirigido a mostrar el ánimo juguetón de una mujer que disfruta de la vida social, diciendo a cada cual lo que espera e incluso flirteando tímidamente con un poeta al que admira. Su despedida será no obstante en un plano conjunto con otras dos personas, que comentaremos en su momento.

En resumen, podemos afirmar que *Cuerpo a cuerpo* es la película con mayor predominio del montaje, los planos cortos y el plano/contraplano de toda la filmografía de Viota, aunque en un sentido estructural se muestre más cercana a *Contactos* por las acusadas elipsis entre sus secuencias, algunas de ellas de desusada longitud. Asimismo podemos afirmar que tal preeminencia del montaje no se haya ordenada (si acaso, solo ocasionalmente) por una dialéctica del tipo de la presente en *Tiempo de busca*: si bien ya hemos visto que el momento más feliz de la película se filma en plano-secuencia, hay otros (como el recién citado de Eugenio y su esposa) que no obedecen a esa intencionalidad, y en cualquier caso no hay suficientes planos largos para que una dialéctica tal pueda aparecerse. Una que sí podría considerarse es la que se da entre separación o unión de personajes en uno o distintos planos; hemos visto que hay casos concretos en que esta es significativa, pero también otros en que no. El análisis global no deja lugar a dudas: la tónica general de la película es la opuesta a *José Luis*, la separación de los personajes, casi siempre contemplados en primer plano o plano medio, algo que no tiene por qué significar (aunque a veces lo haga) desencuentros o rupturas.

Igual que en *Con uñas y dientes* concluíamos que el plano largo tampoco funcionaba como en *Tiempo de busca*, siendo utilizado para momentos de muy distinto contenido, y que la tendencia a él refería ante todo la búsqueda de

⁵²⁶ - En el primer montaje sí había un plano del presente que los acogía juntos, pero como acabamos de indicar en el matrimonio de Eugenio, mostraba el momento en que Carlos se marchaba, en este caso para no volver.

realismo y fisicidad, así en *Cuerpo a cuerpo* debemos afirmar que la centralidad del actor, que en *José Luis* implicaba el plano largo y de conjunto, aquí conlleva el plano corto, el que mejor permite una proximidad de la cámara al cuerpo del intérprete. No se tratará por tanto para Viota aquí de la continuidad de lo vivido sino de la intensidad de la actuación, de las vivencias de cada uno de los personajes, que serán puestos en contacto con los demás no solo por la narración, sino también por el montaje. Dicho de otro modo, se trata para Viota de poner en relación personajes en ocasiones muy distantes entre sí; según sus declaraciones, esto se elabora por las distancias entre secuencias, pero en la preeminencia de los elementos citados de puesta en escena hemos de señalar que esta distancia entre los personajes es también denotada por la tendencia de todos ellos a ser singularizados en encuadres solitarios, siendo los conjuntos siempre planos sometidos a la tensión de ser rotos en cualquier momento por alguna de las tendencias personales en juego. Así, el encuentro de Eugenio con Ana en el bar escenifica el ánimo dispuesto y envalentonado del personaje, mientras que el siguiente diálogo en plano/contraplano nos muestra individualizadas las piezas por así decir que enseguida, una vez hayamos entendido que Eugenio ha dejado atrás su vida y está dispuesto a cambiarla y que Ana se siente intrigada y atraída por el experimento de seducir a un hombre maduro y gris que ahora pretende dejar de serlo, entrarán en juego, ahora ya en una disposición mucho más móvil, lábil, variable en función de las necesidades de cada situación (a las que no suelen ser ajenas tampoco las características de los escenarios).



Por así decir, cada personaje es un plano (o una pieza de puzzle, como en el cartel de la película), y el filme la resultante de poner estos planos en contacto. De ahí la ya recordada variedad de tonos, colores, ritmos, voces... La espontaneidad tan subrayada por la crítica no va acompañada de la de la puesta en escena, sino mediada por una forma que en su planteamiento muestra su pensamiento, su relación con el contenido de lo que muestra. Y esta no deja de ejemplificar, o de realizar, la dicotomía esencial de *Cuerpo a cuerpo*: por un lado, la tristeza de constatar que todos estamos solos y la coincidencia con otros no es fácil, visible en la citada atomización de personajes=planos; por otro, tal atomización es "invisibilizada" por un montaje que busca (y consigue) la constante fluidez de los acontecimientos, de tal modo que con la

tristeza de la soledad coincida la evidencia de un presente que no deja de reunir, de poner en contacto, de motivar encuentros y oportunidades de felicidad que de nosotros depende aprovechar. Esta es la dialéctica específica de *Cuerpo a cuerpo*, y la reencontramos en todas sus dimensiones, incluida su particular visión de la España del final de la transición.

- Moderen su entusiasmo, midan su escepticismo

Cuerpo a cuerpo se abre y cierra con dos poderosas invocaciones al pasado, imágenes de 16mm en blanco y negro que muestran a Mercedes y Carlos muchos años atrás, más jóvenes y más enamorados, en un momento clave de su relación: aquel en que se disponían a separarse por voluntad de ella, que pretendía irse a otra ciudad. Las imágenes, claro está, proceden de *Fin de un invierno*, aunque mal haremos pensando que Viota hace una referencia a su cortometraje, del que era bien consciente nadie tenía conocimiento. El cineasta no está vinculándose a los acontecimientos de una película pasada, sino tan solo reutilizando sus imágenes sin que hayamos de anudar a ellas todo lo que sucedía entonces. La historia de *Cuerpo a cuerpo* no parte de la de *Fin de un invierno*, no la continúa, pues en el cortometraje Tina acababa marchándose pese a los lamentos de su novio, mientras que la Mercedes de *Cuerpo a cuerpo* decidió quedarse, casándose posteriormente con él; las consecuencias fueron un matrimonio amargo cerrado por suicidio, tras el cual la mujer decide emprender definitivamente el viaje años antes anulado⁵²⁷.

Hay cuatro flashbacks en la película, que proponemos clasificar de este modo: una invocación, dos rememoraciones y una maldición. Estrictamente, solo los dos que se sitúan en el segmento santanderino son rememoraciones de Mercedes: el primero, durante su discusión con Carlos, consiste en imágenes de cierta felicidad, que contrastan con la amargura presente; el segundo aparece tras las imágenes de la mujer sola en casa y nos muestran la discusión en la que la pareja habla sobre el deseo de ella de marcharse, siendo después de esto que volvemos al presente y a la despedida en la estación: la rememoración ha servido para que la mujer decida que este es el momento de abandonar Santander y realizar aquel viaje⁵²⁸.

⁵²⁷ - No ha lugar, por tanto, a insertar esta entre las “películas de Tina”, como hace por ejemplo el propio cineasta en Viota, Paulino, “Santander-Madrid”, en *Paulino Viota. Obras. 1966-1982*, op. cit., pp. 39-40, texto ya muy posterior y olvidadizo del contenido real de la película. Por un lado, reiteramos que el personaje de Tina no existe, de hecho en este caso ni siquiera tiene ese nombre. Por otro, llamamos la atención sobre la escena de su marcha en la estación, donde lamenta no haberse ido diez años atrás, lo que sumado a los flashbacks nos indica que estos muestran un momento en que la pareja estuvo a punto de romperse por razones idénticas a las del cortometraje (los diálogos entre ambos, aunque doblados de nuevo, se mantienen idénticos casi palabra por palabra), pero finalmente no lo hizo. Sí hay un hecho no obstante que se impone, la común fortaleza e integridad de los personajes femeninos encarnados por Guadalupe G. Güemes en la obra de Paulino Viota, sentido en el cual no cabría hablar de las “películas de Tina” cuanto de las “películas de Guadalupe”: *Tiempo de busca, Fin de un invierno, Contactos y Cuerpo a cuerpo*, pero advirtiendo que cercanas características tienen sus personajes en *Jaula de todos* y *Con uñas y dientes*: mujeres decididas, valientes, emprendedoras, inquietas y también algo enamoradizas, siempre más enteras que sus parejas sentimentales, respecto a las que juegan un papel protector rayano en lo maternal, hecho donde casi todas las películas sitúan el comienzo de su esclavitud. Igualmente esto presenta variaciones (la Guadalupe de *Contactos* carece de la integridad política de la de *Con uñas y dientes*, por ejemplo), pero siempre la fortaleza del personaje estará ahí para impedir su derrumbamiento total, tanto que Viota no se atreverá a matar a la protagonista de *Jaula de todos*, al contrario de lo que sucedía en el relato de Diderot.

⁵²⁸ - A esto se suma, para obtener la emoción propia de la escena, que la mujer que despide a Mercedes sea también otra presencia venida del pasado, Tere Zugadi, la madre de Tina

Ahora bien, ¿quién rememora a la Mercedes joven que abre la película antes de los créditos? No podemos dirigirnos aquí más que a una suerte de “invocación” del propio filme, que lo es a dos cosas: a la importancia del pasado, que esta imagen que aparece sin que nadie la llame, la piense o recuerde, obliga a considerar como una dimensión capital en el filme, pero también la del rostro, es decir las actrices y actores, los ejes de todo lo que nos disponemos a ver. Si la primera imagen del pasado fuera la evocación de Mercedes, esto sería un mero (aunque sin duda singular) contraste vinculado a un personaje; si no es una evocación vinculada a nada, si es además la imagen que abre, si nos permite ver el pasado de un rostro antes de su presente, el pasado queda afirmado como una fuerza autónoma que de nada depende, al contrario: de ella dependerá, si acaso, lo demás. Se trata de un pasado que marca, y sobre todo lastra, a todos los personajes maduros (y en menor medida a uno de los jóvenes), pero que además puntúa la película, marcándola a ella misma sobre todo en el inicio y la conclusión, donde tampoco nada lo evoca, nadie lo reclama.

El rostro a su vez nos dice que esa será la parte del cuerpo privilegiada por la atención de Viota. Pero con rostro y pasado también se establece un punto de vista. No es casual que Viota escoja un plano en el que la actriz tapa su mentón y solo muestra su mirada: con esto, la convierte también en la nuestra, y para refrendarlo, el plano de apertura tras los créditos la mostrará también a ella, de nuevo mirando a un fuera de campo desconocido⁵²⁹. *Cuerpo a cuerpo* se mira en

en *Tiempo de busca* (la estación es también la misma de la que partía su amiga, pero en Santander tampoco hay más para escoger). La mujer allí cruel y siniestra es ahora una anciana encantadora y sonriente que insiste con simpatía a una paciente Mercedes para que la informe cuando llegue, encuentre casa, etc. El simpático diálogo, que en plano/contraplano por supuesto reproduce bien el juguetón ir y venir entre la insistencia de la anciana y las apaciguadoras respuestas de Mercedes, produce las primeras sonrisas que habremos de ver en el rostro de la protagonista, y un abrazo final que tiene algo de reconciliación con la presencia, el “cuerpo” de quien encarnó a uno de los personajes más siniestros de toda la filmografía de Viota. Como si fuera un rito necesario, el tren puede ya partir y el futuro (es decir, el presente) comenzar.

⁵²⁹ - En este punto, disintimos de Francisco Llinás cuando (tras la máscara de Ignasi Bosch) afirma que, en este comienzo, al interpelar Mercedes a un personaje escondido “tras la cámara (...) interpela al espectador, que, poco después, se verá identificado con un suicida” (Bosch, Ignasi, “Miradas”, *Contracampo*, nº 36, verano 1984, p. 59). El plano de la mujer no es un subjetivo del marido aunque sí se encuentre próximo a su ángulo; nuestra posición como espectadores es oblicua a la acción, y la total ausencia de datos sobre lo que sucede convierte al fueracampo en un espacio plenamente imaginario que todavía no permite identificación alguna con quien lo ocupa. Las enigmáticas respuestas de Carlos cuando aparezca tampoco harán fácil tal unión, pero sobre todo porque ha de tenerse en cuenta que Mercedes aparece precedida de la imagen de su mirada en el pasado, de tal modo que la confrontación con la mirada (y, ahora, también palabra) del presente la convierten indudablemente en la detentadora del punto de vista en la secuencia, algo que habrá de refrendarse cuando la cámara avance hacia ella para dar paso al flashback, algo posible porque es desde el principio su conciencia nuestro hábitat. Si hay una identificación en la secuencia es por tanto con ella, y la crítica que plantea, sus reproches, no son por ello puestos en duda (de hecho, son verificados incluso por el mismo personaje), como sí lo serán por sistema en todas las demás secuencias, donde rara vez encontramos un punto de vista reinante. Baste comparar el procedimiento con el similar

Mercedes como en un espejo: un decidido avance hacia el futuro que deja atrás un pasado que no obstante nunca deja de percutir sobre el presente. Una película que reúne el interés por los actores y la interpretación de las primeras películas, por la formalización de *Contactos* pero con la búsqueda de la transparencia y “profesionalidad” de *Con uñas y dientes*, que reúne las dos ciudades de la filmografía anterior y recupera presencias del pasado, y que utiliza todo ello para relacionarse con un presente que de repente se descubre extraño, ajeno. ¿Por qué? Porque todo ha cambiado.

El eje, nuevamente, es el tiempo. Mercedes se lamenta de no haber hecho su viaje a Madrid diez años atrás, y Pilar habla del verano con Eugenio diez o doce años antes. Hablamos por lo tanto de unas fechas situadas entre 1970 y 1972, inicios del último lustro del franquismo. El tiempo entre el pasado en que Mercedes pudo haberse ido de Santander y Eugenio era un hombre atractivo y hasta “cachas”, y el presente de las desastrosas relaciones sentimentales y la decadencia física y personal no es un tiempo cualquiera: se trata del final del franquismo y la transición al completo. Resulta inevitable encontrar aquí (y tal vez no porque intencionalmente esté, sino porque es inevitable que una dictadura, y su final, máxime siendo uno decidido por ella misma, deje su huella, marque toda imagen, toda ficción relacionada con ella, aún a pesar de lo muy tenue que pueda ser tal relación) una referencia al desgaste sufrido en los años setenta, a los sueños y esperanzas rotas, a los jóvenes de una época que repentinamente se descubren como los viejos de otra. Al ser maduras, la pregunta por la vida (y decadencia) de las parejas del segmento santanderino remite, dirige, a un pasado con nombre propio: franquismo. Al estar situados en el mismo final de la transición (1982, el

en la secuencia de Pilar y Eugenio en la lancha: allí, nuestro lugar durante la confesión de ella está con él, pero se debe a que le conocemos antes y hemos llegado a la lancha acompañándole, conociendo de hecho a la chica a través de un plano subjetivo suyo. Así, aquí Viota se permite el plano largo de la confesión porque sabe que el espectador está ya sobradamente situado en el punto de vista de Eugenio, aparte de que los sorprendentes descubrimientos que nos hace la joven instalan en nuestra mente la conciencia de toda una distancia temporal en la que el joven musculoso y apuesto se ha convertido en un maduro débil y triston. En el caso de la secuencia inicial, nada de esto puede suceder: en Mercedes estamos y a Mercedes vemos, siendo el contraplano coincidente con lo que ella convoca. Si Pilar puede llegar a robarle a Eugenio la identificación del espectador, será acaso por el tiempo que la imagen la concede, por el primer plano y la intensidad y gracia de su interpretación. Carlos no podrá hacer nada de esto: sus respuestas son enigmáticas y breves balbuceos que de ningún modo pueden disputar el punto de vista a Mercedes. Todo esto implica, por supuesto, que lo importante en el inicio de *Cuerpo a cuerpo* no es tanto la amargura del suicidio (aunque sea un hecho capital, pero que por añadidura llegará algo más tarde) como la condena a un abandono personal, a una rendición, a la claudicación de una persona ante sus circunstancias. Dicho de otro modo, la Mercedes de esta película habla como la Tina de *Contactos* cuando daba ánimos a su compañera camarera, aunque si allí se trataba de superar la tortura de unas condiciones laborales insoportables, aquí se trata de algo que podríamos catalogar como una depresión: en el primer caso, es en cierto modo el cuerpo el que no puede; en el segundo, la entera persona se hunde en la incapacidad de obrar (el reproche más grave alude a la incapacidad de Carlos para desear, para hacer el amor). El hundimiento es cierto, pero no lo es menos que *Cuerpo a cuerpo* se abre unida a unas palabras en cierto modo crueles, pero que buscan con su agravio el provocar no otra cosa que el reinicio de la vida, del deseo.

año de la victoria electoral socialista), el pasado de los personajes tiene nombre y cualidad políticas: pensar en él implica hacerlo en lo que el tiempo de Franco les hizo.

Diagnóstico generacional: los que estaban en la vanguardia en el tiempo de la dictadura, eran jóvenes y lo tenían todo por delante, pero ahora son los restos de una época pasada, la juventud les dejó atrás y la presencia del pasado, la del pasado que su presente les hace padecer en cada momento (al intentar ligar con una chica, por ejemplo) les hace más viejos todavía. Aun en un sentido muy distinto, el propio Viota lo acusaba en su entrevista de 1979, cuando afirmaba “que han pasado tres años y es como si hubieran pasado treinta”⁵³⁰. No son pocos los testimonios que hablan del de la transición como de un tiempo acelerado. Suele ser en un sentido político, por ejemplo cuando se piensa que el PCE era una fuerza política clave en 1977 y apenas el rescoldo de una hoguera olvidada en 1982, pero *Cuerpo a cuerpo* tiene la virtud de decirlo en otro sentido, el de una aceleración casi biológica, como si una repentina enfermedad degenerativa se hubiera manifestado en una serie de gentes, condenándoles a una rápida y paralizante decrepitud.

“Gorrión” era la crónica de un fracaso, una película sobre la generación que acabó joven la dictadura y comenzó vieja la democracia, momento en que la siguiente dio un doble acelerón respecto a ella, un *gap* generacional multiplicado por dos debido al *gap* político. Fundamentalmente, se trataba allí de fracasos sentimentales, a los que ni siquiera la joven Ana escapaba. Entre el material desechado del mediometraje y del primer montaje de la película, se encontraba la historia de la muerte del canario de Eugenio, cuya esposa descubría muerto a manos de un gorrión que se había metido dentro de su jaula. Como venganza, la mujer lo encerraba en esta hasta que, al final del día, descubrían que había muerto. Diez o incluso cinco años antes, la metáfora habría sido política, pero en 1982 ya no es tal sino afectiva, sentimental, relativa a las relaciones de dos parejas en una de las cuales el hombre ha muerto. ¿Quién mata a quién?, ¿quién muere?, ¿quién está encerrado, o es el carcelero de quién? La metáfora, el tema de la libertad, ya no remite a lo político, lo público, la calle, sino a lo afectivo, lo conyugal, el hogar (inhóspito, en este caso), la cárcel en que se ha convertido la vida de dos parejas. Es el primer diagnóstico sobre una transición que termina: antes, el problema era la política, la forma del gobierno, la dictadura; ahora, instaurada la democracia, el problema es la propia vida, el gobierno de uno mismo. No se trata solo de una mixtificación, un abandono de la esfera pública (que también), sino del descubrimiento de que uno ha sido amamantado en el seno de un sistema aborrecido pero del que se es irremediamente hijo. Quiéranlo o no, su juventud fue el franquismo, y el final de ambos llegó a la vez: para la democracia, ya son viejos, doblemente viejos, pues no es lo mismo un recambio generacional que uno al que se viene a sumar un cambio de régimen político.

En “Gorrión” la presencia de los jóvenes, Pilar y Ana, solo servía para ahondar en la decadencia de los mayores. Sin embargo, al ampliar el guión para hacer *Cuerpo a cuerpo* crecieron en importancia, tomaron la voz cantante y dejaron de ser un mero elemento contrastante. Insistir en el método de creación de la película no supone solo un tecnicismo o un dato curioso, sino incidir en un hecho plenamente significativo: que la cada vez mayor inmersión en la escritura mediante

⁵³⁰ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 20.

improvisaciones supondrá una mayor importancia de los personajes jóvenes y a la vez una mayor extensión de las secuencias, dejando el desarrollo narrativo del segmento santanderino en un segundo plano frente a la constante modulación de tonos propia del jugueteo improvisatorio, que privilegia la intensidad del presente sobre la constante percusión del pasado propia del sketch veraniego. En pocas ocasiones cabe hablar con mayor justicia de apertura del cineasta hacia la realidad que quiere mostrar: la ejercida hacia la influencia de sus actores en la construcción de la película permitirá una mayor riqueza en su retrato y una disminución en la importancia de la generación adulta. Al mismo tiempo se refleja la sucesión natural de las edades y la superación generacional, pero también la capacidad por así decir de “auto-defensa” de los jóvenes, que debido al origen de los creadores de la película, tenía las de perder en la comparación⁵³¹.

El nuevo desarrollo incide y penetra aún más en la decadencia de la generación mayor pero también muestra una posibilidad para ella de supervivencia; al mismo tiempo, se hace lo propio con la generación joven, matizando su retrato y abriéndose a su influencia. Cabe la posibilidad de considerar que hay en *Cuerpo a cuerpo* una crítica a la frivolidad juvenil de la época, pero a nuestro juicio tal lectura sería equivocada: si el punto de vista de la obra se inclina más por la melancolía, no pudiendo dejar de ver el fracaso precedente, sentirse afectado por el inclemente paso del tiempo, no por ello la atención a los jóvenes deja de ser positiva y hasta de cierta admiración. Se equivocaría por ejemplo quien viera en el enfado de Eugenio al perder a Ana a manos de Jorge, en sus críticas a este, el reflejo de un ánimo crítico del film hacia dicha frivolidad; antes bien, solo se estará contagiando del resentimiento del personaje, del que solo él es responsable⁵³². Muy al contrario, la escena siguiente de los dos jóvenes ejerce de doble de aquella en que Eugenio era incapaz de seguirle el juego a Ana; aquí, es esta la que cae en los engaños y redes de Jorge, pero el fin del juego deja paso a un tipo de relación de una franqueza imposible de alcanzar por la seriedad ciertamente nada “frívola” de Eugenio, quien, al verse incapaz de conquistar a Ana, dejaba a las claras la naturaleza social más que individual de su fracaso al sentarse enfadado en el sofá y pedir la cena. La lección del contraste es clara: relacionarse (o vivir, o hacer cine) es jugar, crear, improvisar. Cuerpo a cuerpo. Y eso parecen hacerlo mejor los jóvenes. Estamos lejos, pues, del establecimiento de una superioridad moral o vital de los mayores.

Además de esto, el personaje de Pilar abandona a tiempo su relación con Jorge, después de haberla iniciado por segunda vez (tal como hizo Mercedes años ha). Esa jaula de la relación mantenida a costa de todo es rota por Pilar, que advierte mucho antes de lo que lo hicieron Mercedes o Eugenio en qué puede convertirse. Los cambios de costumbres (tanto la mayor facilidad para las relaciones sexuales esporádicas como la no obligatoriedad del matrimonio) hacen más fácil y posible

⁵³¹ - Baste verlo en la consideración crítica de la revista *Contracampo* (visible en la crítica de Llinás y la entrevista ya citadas), para la que los jóvenes son muestras de la vacuidad de las “movidas” épocas modernas. Como se verá a continuación, disentimos de esta lectura.

⁵³² - Llinás afirmaba: “Algunos personajes – los jóvenes, sobre todo- mienten, se esconden tras una máscara que se pasea, sobre todo, por discotecas y pubs que suponemos de moda. Pero los personajes maduros, más patéticos, ni siquiera saben que también mienten, que huyen de una mediocridad para sumergirse en la más estricta de las banalidades”. Bosch, op. cit., p. 60.

para Pilar el detectar la dinámica en que se está insertando y romper con ella. El carácter ciertamente veleta y juguetón de Ana y Jorge son así equilibrados con la serenidad (desde luego muy pasional, como muestran varias de sus escenas) de Pilar, su capacidad para romper una inercia que sostenía en pie algo que, en realidad, ya no funcionaba. Si relacionarse es jugar, es necesario darse cuenta de cuándo el juego no es divertido, o de cuándo es evidente que alguien (incluso todos) va a perder; si es improvisar, hay que saber advertir cuándo el diálogo entablado con el compañero en la creación no funciona, y parar; es así que por ejemplo Jorge podrá encontrar a alguien con quien sí pueda funcionar su hiperactividad creadora, con quien encaje la afectividad específica que se expresa en su carácter. De este modo, *Cuerpo a cuerpo* deja a sus personajes jóvenes con dos triunfos, tanto más cuanto ninguno de ellos comporta idea alguna de futuro: no sabemos qué será de Pilar ni si la relación de Ana y Jorge tendrá continuidad (de hecho, en el guión del largometraje, una secuencia final sugería, sin drama alguno, que no la tenía).

Los personajes maduros se verán también reconsiderados por la extensión a largometraje. Ahí es nada que ambos se muden de una conservadora ciudad de provincias como Santander a la capital española por antonomasia, el Madrid de la movida ya en auge⁵³³. Ha de advertirse que si estructuralmente la ausencia, la distancia, son capitales en establecer una preeminencia melancólica, todo en los hechos narrados va en la línea precisamente contraria: ahondar en el cambio, la novedad y el juego. Amén del de ciudad, todos los personajes conocen el cambio en sus relaciones de pareja. En puridad, solo para el personaje de Eugenio será esto negativo, y aun así solo en el aspecto sentimental, pues en el profesional sí parece poder decirse que para él algo nuevo, y mejor, comienza. Eugenio pelea por modernizarse, por tomarle el pulso a la ciudad nueva a través de Ana, pero no lo consigue. Sus “tráeme la cena, que me tengo que marchar” y “¿dónde has puesto mi abrigo?” son elocuentes en extremo sobre lo que trae a sus espaldas. El gusto de Ana por el juego es visto como frivolidad y burla por él, serio y grave pero, sobre todo, acomplejado y resentido no solo ante la diferencia de edad, sino también por la exultante autonomía de ella. La diferencia no es solo de carácter, pues en el de él juega buena parte la educación recibida, franquista y provinciana, y en el de ella el júbilo de un país que comienza un nuevo rumbo (cuya posible falsedad no implica la de todos sus habitantes). Ciertamente, Ana no puede ser consciente de todo lo

⁵³³ - Resulta curioso que el proyecto de crear un cine regional, cántabro, haya sido respondido por Viota con una película que recupera la asfixiante atmósfera de ciudad provinciana de sus primeras películas (aunque también exprimiendo sus posibilidades visuales; aquí, al contrario que en *Contactos*, la grisura del mundo no va acompañada de la de las imágenes). Como el propio autor señalará en una entrevista a TVE, “yo lo que quería evitar era hacer una película (...) de tipo regionalista, o nacionalista. Es un tipo de película crítica, los personajes son de Santander y no se encuentran muy a gusto allí (...). Dado que se trataba de iniciar la producción de un cine de allí, yo quería hacer una película que mostrase las limitaciones de lo que es la provincia y todo este tipo de cosas, no sé, las ansias que tiene muchas veces la gente de salir de su marco reducido” (entrevista para TVE, programa y fecha desconocidos). Santander es un lugar hermoso, pero del que parece que todos prefieren salir. Una ciudad provinciana algo inhóspita identificada con la decadencia de la generación adulta, mientras que Madrid será el territorio de la posible reinención, la ciudad de las segundas oportunidades.

que ha cambiado en España, y quizá Eugenio hubiera podido conquistarla diez años antes, pero el tiempo transcurrido, el del final del franquismo y la transición, hace que la mayor edad del personaje pese el doble: él no vive ya en el mismo mundo que ella. *Cuerpo a cuerpo* parece querer mostrar que en España comienza una fiesta en la que muchos, ya, no van a poder entrar, aunque por su edad todavía estuvieran a tiempo: se criaron en otro mundo, y parece tarde para cambiar, aunque no para probar otras vías, como parece proponerse con Mercedes. La apertura de una librería en la ciudad del sexo, la música y los bares, parece conceder a la vieja generación el papel de una resistencia necesaria en el contexto de la fiesta que se avecina (el alcohol, ya se sabe, afecta a la memoria), aunque también, quizás el del acartonamiento cultural que también sucederá.

Es una conclusión ambigua, pero debemos admitir que tendencialmente positiva: la mujer hundida con la que iniciamos la película se ha levantado sobre sus pies y comenzado una nueva vida. Y sin embargo, aún habrá de llegar un flashback final, que concluirá el filme en el tiempo disolutivo de la pérdida, de la melancolía de los caminos no tomados y el lamento por los escogidos. No obstante, Viota introduce un apunte privado antes. En el último plano del presente, Güemes camina hacia dos hombres, a los que saluda y con quienes se pierde al fondo del plano: se trata de Francisco Llinás y el propio Paulino Viota (y como ellos mismos hemos de tomarles, pues al menos una vez se ha nombrado al segundo como presente en el local). Llinás es amigo íntimo desde 1970, la primera persona en escribir sobre *Contactos*, y adjunto de producción en *Con uñas y dientes*, cuya banda sonora fue escrita por su hermano Julián, e incluso, como vimos, apoyó la realización de *Cuerpo a cuerpo* en difíciles momentos; es uno de los mayores amigos de la pareja en Madrid, tras la marcha de Javier Vega a Venezuela, a las órdenes de la multinacional a la que, traumatado por su encontronazo con la industria cinematográfica nacional en *Con uñas y dientes*, decide entregar definitivamente el sudor de su frente⁵³⁴. El momento da paso a la nueva entrada de la música y el flashback final, donde podemos ver juntos, por un breve momento, coincidiendo en la urbe santanderina de 1968, a Javier Vega, Guadalupe G. Güemes y Paulino Viota. Tres compañeros, amigos, camaradas, juntos y jóvenes, pero que en 1982 acaban de ver separados sus caminos. La imagen es privada, pocos pueden reconocer su sentido, pero no hay otra razón que esa para su presencia allí: una despedida, un recuerdo, casualmente permitido por un antiguo registro cinematográfico.

Y tras esa despedida, la reconciliación de quienes debieron separarse: Carlos y Mercedes caminando por la fría Santander nocturna y fundiéndose en un abrazo que el tiempo convertirá en mortaja. *Cuerpo a cuerpo* termina con la nueva vida de Mercedes e incluso la sugerencia de una posible aventura sentimental con un escritor que admira, amén de secretamente inmortalizar la relación de la actriz y su pareja real con su mejor amigo madrileño, pero continúa con el recuerdo del amigo que recién se retira a otra vida y con el amor pasado de Mercedes, con el momento en que decidió quedarse en Santander por amor a su pareja. Las imágenes son antiguas y grises, pero el abrazo de la pareja desprende un calor ausente en las imágenes presentes, acrecentado por la intensa música de Brahms, que solo comparece en la película reclamada por las imágenes antiguas.

⁵³⁴ - Sus pasos le acabarán llevando a Washington y a estudiar Políticas en Princeton, ya jubilado; hoy, publica una columna política semanal en El Diario Montañés.

Recordemos, pues, la tensión entre tendencia centrífuga y centrípeta invocada a tenor de *Contactos*. En Santander, todo en la película dirige al pasado, incluso las cicatrices de Pilar. En Madrid, esas figuras lastradas por el pretérito entran en contacto con el presente, no solo con los jóvenes sino con el predominio de extensas secuencias que serpentean con cambios de tono y dirección, que parecen no querer acabar nunca quemando su presente con una intensidad creativa difícil de encontrar en el cine español. En el segmento madrileño el presente estalla porque Eugenio y Mercedes buscan superar el pasado, abrirse a una nueva vida, y porque realmente la progresión temporal es referida solamente desde lo que el presente de unos escasos momentos nos permite conocer. En Santander el tiempo era algo que se fugaba como si hubiera sido robado, sustraído durante un largo sueño o pesadilla; en Madrid, el tiempo es lo que se quema en el ejercicio de vivir, la condición de la vida y, en definitiva, lo que está por delante. Por ello, en el dominio del segmento madrileño vemos clara la función centrífuga en el avance constante, imparabile, que llevan a cabo los personajes más jóvenes e incluso los mayores, y asimismo en las conexiones obvias entre secuencias, pero igualmente la centrípeta en el modo en que la extensión de estas las convierte en casi autónomas, igual que sucedía con muchos de los planos de *Contactos*; pero igualmente podemos verla en la reaparición del pasado como conclusión, donde el avance decidido, todo lo problemático que se quiera pero lleno de energía, se ve de repente interrumpido por la poderosa irrupción de aquello que se quiere dejar atrás y superar. Por ello nos permitimos referirnos a este último flashback como maldición: porque el pasado que nunca pasa se extiende en una vertical que arroja su sombra sobre la horizontal de la vida (de la narración, de la película) como la de una lápida sobre la tierra húmeda.

Haremos mal, sin embargo, en dejarnos embargar por el final. Una película es la experiencia que su tiempo completo procura, y si bien su término tiñe de amargura el recorrido, en este la vida se abre camino sobre el pasado y, sobre todo, ante su peso. No se oculta la crueldad de este hecho: Ana y Jorge tienen sus razones para no acabar bien con Eugenio, pero sin duda se burlan de él y no tienen ningún interés por lo que sienta (véase la risa de Ana cuando por fin él la besa, o el ensañamiento de Jorge cuando ya se está llevando a la chica). Es el otro rasgo que acrecienta la vejez de los mayores: los jóvenes no solo son distintos a ellos, sino que no tienen interés alguno por los posibles lazos que pudiera haber entre ellos. El pasado no solo es dejado atrás, sino vilipendiado y arrollado por la fuerza aplastante de la novedad. Pero el conjunto difícilmente puede resumirse en una mirada amarga al nuevo tiempo o, sobre todo, a la nueva generación. *Cuerpo a cuerpo*, en realidad, termina en un suspenso, una tensión, en medio de unas vidas, de un tiempo que termina y otro que comienza. Su final solo nos dice, última confesión, a qué generación pertenece su director⁵³⁵. Y esto solo hace más sorprendente aún su capacidad para admitir y admirar a una generación que (quizás aún no lo sabe) no querrá nada de él ni de ninguno de los suyos.

⁵³⁵ - Ana Gracia recuerda que Viota “nos miraba como si fuese un anciano, cuando no lo era, porque tampoco era tan mayor cuando hizo la película. Pero sí tenía esta cosa más observadora, más lacónica, también... Como que era nuestro contraste, ¿no? Y entonces, a él como que este asunto del paso de los años... (...) como que esto sí que estaba presente, ¿no? (...) una gente, una generación que ha vivido más el franquismo, la cosa esta más gris, y nosotros que estábamos estallando”. Conversación con Ana Gracia, Madrid, 5-XII-16.

El cine independiente, hoy lo sabemos bien, se moría, si no estaba pudriéndose ya. De hecho Viota, el hombre que en 1979 dijo “yo fui cineasta”⁵³⁶, después de *Cuerpo a cuerpo*, que le devolvió acaso el gusto por hacer cine propio de sus primeros años, y que tuvo una notable recepción crítica tanto en medios generalistas como en revistas especializadas, no volvió nunca a hacer una película. Quien no logró entrar en la industria cinematográfica o la televisión, simplemente desapareció. Las continuas equivocaciones de cada una de las políticas cinematográficas del periodo acabaron haciendo casi inviable el mantenimiento de trayectorias cinematográficas heterodoxas o independientes. La dictadura había provocado la ilusión de que, por una vez, en España importaba el arte. En los años ochenta el cineasta independiente, experimental, marginal, etc., ya no puede ser otra cosa que, si acaso, un “francotirador” (y eso, además, solo si alguien considera que su “puntería” es buena), pero a Viota (o mejor dicho, a su padre) se le acabaron las municiones. *Cuerpo a cuerpo* obtendrá el premio de Nuevos Realizadores en 1983⁵³⁷, pero el dinero no alcanzará a pagar ni una mínima parte de las deudas generadas no solo por ella, sino por *Géminis*, que ni conseguirá distribuidor ni se venderá nunca a televisión alguna⁵³⁸. Una mala distribución no permitirá a la película siquiera obtener la visibilidad y el éxito que tantos críticos la auguraban o, cuando menos, deseaban para ella. Como en los buenos melodramas pues, la carrera de Viota se detuvo, así, en el mejor momento.

⁵³⁶ - Fernández Torres, Alberto y G. Requena, Jesús, op. cit., p. 25.

⁵³⁷ - Torres, Maruja, “La Administración premia el cine de Berlanga, Saura, Mario Camus y Gutiérrez Aragón, entre otros”, El País, 25-II-83, pag. 28.

⁵³⁸ - Solo *Consagración* llegará a venderse a la televisión catalana.

IV
Vivir

10. DESPUÉS DE... (Paulino Viota, escritor)

“Todo el placer que he tenido viendo películas, o incluso analizándolas, o luego ya, mezclado con pánico, al tener que hablar de ellas, no lo he tenido al hacerlas. Lo que es disfrutar plenamente de una película, eso no sé lo que es.”⁵³⁹

Paulino Viota

- Vampiro y criptólogo

En 1989, Paulino Viota y Guadalupe G. Güemes regresan a Santander. Ninguno de los dos lo sabe, pero el retorno es para siempre. Ya no volverán a Madrid, la ciudad del cine, del sueño de hacer cine, salvo como visitantes esporádicos, o para la mudanza de la pequeña habitación abandonada en la calle Postas, tras la ruidosa Plaza Mayor, llena de los libros, discos y recuerdos varios de toda una vida dedicada a la consecución de un proyecto finalmente frustrado: ser cineasta profesional. En ese año, Viota aún no ha abandonado la intención de rodar “Vivir”, un guión que escribe en solitario basándose en un relato documental sobre una historia real sucedida en la Guerra Civil española, donde una republicana condenada a muerte en una cárcel de los nacionales finge un embarazo para no ser ejecutada⁵⁴⁰. Es un guión escrito pensando en la ley Miró, que favorece los proyectos caros, pero por supuesto Viota no conseguirá ningún productor para la película, y además tarda tanto en dar por terminado el guión que la ley acaba cambiando. Siempre intentando adaptarse a la norma imperante (las películas de gran presupuesto sobre la Guerra Civil en los ochenta), pero ya sin el apoyo económico de su padre, muy dañado económicamente por el desastre de *Cuerpo a cuerpo* y *Géminis*, y que hasta entonces había sido clave para la realización de todas sus películas, Viota no logra hacer una nueva. Los futuros intentos, incluyendo una propuesta del Máster de Documental de la Pompeu Fabra⁵⁴¹, será ya el propio Viota quien los acabe rechazando, convertido ya en uno de los profesores de cine más destacados de la península, dedicado en pleno al estudio del cine, arrumbada ya la realización en un pasado legendario tratado además de forma un tanto avergonzada cada vez que algún alumno curioso le inquiriere al respecto.

1989 es el gran año-gozne de la trayectoria profesional y vital de Paulino Viota. No sabe que vuelve a Santander para quedarse, pero sí, aunque preferiría no y de hecho aún queda su último intento, que su carrera en el cine se ha acabado. La prueba de ello, extrañamente, existe y tiene forma de artículo publicado ese mismo año, uno que por demás da el pistoletazo de salida a la labor de Viota como articulista cinematográfico: “Intacta el ansia, la esperanza extinta (Reflexiones de un cineasta)”, un escrito inusual en la cinematografía hispana, donde un ex-cineasta reconoce el dolor de no rodar (“Por su mero transcurrir, el tiempo nos va haciendo cada vez menos cineastas. Para mí, las dos películas que he realizado en el lapso de tiempo que abarca este libro han acabado siendo como jalones o

⁵³⁹ - Asín, Manuel, “El cine está sin ver. Entrevista a Paulino Viota”, op. cit., p. 75.

⁵⁴⁰ - Álvarez Blázquez, Darío, “Historias de la retaguardia nacionalista”, Historia y Vida, nº 83, año VII, Barcelona-Madrid, febrero 1975, pp. 23-26.

⁵⁴¹ - Asín, op. cit., p. 72.

señales que, a la larga, tienen la única función de remarcar, por la excepción de su misma presencia, la regla de la vaciedad; son como esas escasas rocas de los jardines de tierra arada que hay en los patios de algunos conventos japoneses; rocas masivas y aisladas, condensaciones de materia cuya función parece ser hacer más patente el vacío en torno, la ausencia que llena el lugar”⁵⁴²), de no poder ya casi siquiera soñar con ello, y expone con patetismo y sinceridad desgarradoras los múltiples pequeños dolores cotidianos fruto de esa patente imposibilidad, tanto más sufrida cuanto que el escrito muestra el talento de Viota como narrador, con escenas memorables como la del concurso televisivo que permite establecer un canon de cineastas españoles (<<Pregunta sobre Almodóvar: la linda concursante acierta sin dudar. Sobre Chávarri: la concursante falla, pero se enfada consigo misma. Sobre Ungría: falla y pone cara de “No he venido aquí a contestar preguntas absurdas”. Viota: los cerebros del programa descubren que no hay nada que preguntar>>⁵⁴³), o el triste retrato de los encuentros con conocidos que ya dudan de si es correcto referirse a él como “cineasta”, esa profesión que a tantos miembros de su generación tendía a escapárseles de entre los dedos (“Los amigos, que te tratan como si siguieras haciendo films, dejando claro que te mantienen en tu honroso estatuto de cineasta, penosamente adquirido, pero en los que notas que se hacen una violencia, que el paso del tiempo acentúa, al tratarse así; cada vez más conscientes de que el tiempo que se acumula ya desborda indiscretamente del necesario para poner en marcha un nuevo film y de que las faltas de práctica y de capacidad de reacción también se van acumulando”⁵⁴⁴). “Intacta el ansia, la esperanza extinta” es ese tipo de escrito explosivo que solo los tímidos saben hacer, una emocionante confesión a corazón abierto, intensa, íntima y con un consciente alcance generacional, que convoca la memoria de los cineastas caídos en el camino, con obras interrumpidas, desaparecidas, insuficientes, insatisfactorias... Si escribir en España es llorar, según Viota hacer cine en España sería temblar, porque cada película es un acontecimiento único arrancado a unas circunstancias imposibles, casi milagroso, que como buen milagro amenaza ser único, y por ende final: “Experiencia, pues, sobre todo, de un vacío temporal, de una espera cada vez más imprecisa: ¿qué hay que esperar?, ¿qué circunstancia favorable?, ¿qué impulso de la voluntad, inmotivado y capaz de torcer la realidad, más fuerte que la tozuda miseria del cine español?; de una espera que se va transformando en la dulce placidez de la desidia, del hábito de fantasear en espirales interminables, del sopor del que se deja ir con las venas abiertas en el baño”⁵⁴⁵. Viota pertenecería a una generación de cineastas que no vivieron *del*, sino *en*, e incluso *a pesar* del cine. Una ambición que les absorbió, y de la que pocos lograron estar a la altura, ya que pocas ambiciones precisan tanta lucha contra las circunstancias como la cinematográfica. De todos modos, posiblemente su propia época tampoco estuvo muy a la altura de sí misma; por ello, la destrucción de tantos proyectos a manos de una cotidianidad siniestra que va desde la timidez congénita de muchos hijos criados en la vanidad pequeñoburguesa de su tiempo

⁵⁴² - Viota, Paulino, “Intacta el ansia, la esperanza extinta (Reflexiones de un cineasta)”, op. cit. p. 12.

⁵⁴³ - *Ibíd.*, p. 10.

⁵⁴⁴ - *Ibíd.*, p. 11.

⁵⁴⁵ - *Ibíd.*, p. 12.

(como el propio Viota), o por problemas políticos (como el célebre affaire savoltiano de Drove, sin olvidar la caída de la EOC o el ultra-derechismo de la distribución cinematográfica...) o narcóticos (Zulueta, aunque su caso es sin duda más complejo, casi hasta resumirlos a todos). Simplemente todo, incluso ellos mismos, jugó en su contra.

Éste será el año gozne en la vida de Viota porque será en el que se haga patente su transformación de cineasta en conferenciante, profesor y analista cinematográfico. El intento de llevar a la pantalla "Vivir" (también renombrada como "Las cien y una noches") no obtiene éxito alguno, pero el número de conferencias impartidas en congresos y foros diversos aumenta a lo largo de los ochenta, con una recepción generalmente cálida. Además, con la llegada a Santander comenzarán los cursos periódicos en el edificio Tantín de Caja Cantabria, al que se irán sumando otras sedes esporádicas pero fieles como la Fundación Marcelino Botín (que años más tarde habrá de editar su único libro, *Jean-Luc Cinéma Godard*) aparte de una labor ya constante y más o menos profesionalizada en el campo de la enseñanza, en centros culturales, en escuelas de cine o universidades. Pero este será sobre todo el año en que Viota se lance a una no frenética pero sí grande en comparativa con la previa práctica de la escritura, labor hasta entonces siempre menor en su trayectoria.

Hagamos un sucinto balance. La labor como escritor cinematográfico de Viota se inició, como vimos, en las hojas del cine-club de los Escolapios, es decir, en algún momento del curso 1964-1965. Eran textos voluntariosos pero todavía torpes, que delataban en su escritura la juventud todavía grande de su autor, amén de su deuda manifiesta con Film Ideal.

En abril de 1968, realizadas ya sus cuatro primeras películas, arranca una nueva (y breve) fase, como crítico cinematográfico del periódico El Diario Montañés. Aquí encontramos a un escritor más hecho aunque todavía principiante, y muy agresivo con las malas películas, como podemos observar en esta recensión de una protagonizada por las famosas Pili y Mili.

¿Qué decir de este film que se nos ofrece esta semana en el Coliseum? La degradación absoluta del cine. Más que plantearnos el hablar del film, nos tenemos que plantear nuestra situación y el significado de tener que hacer críticas de films como éste de los que nada se puede decir, pero ante los cuales nos sentimos obligados a adoptar una postura de no aconsejar su visión a los lectores, a la vez que parece bastante sospechoso de escapismo y cómodo el limitarnos a la condena absoluta y no dar razones.

¿Pero qué razones se podrían dar? Habría que situarse a unos niveles tan bajos de discusión que resultaría ridículo hacerlo.

Sólo quedaría hacer referencia a consideraciones accesorias como el retraso no ya cultural, sino mucho más general, que es necesario que tengan los espectadores españoles y latinoamericanos para que acepten films como éste, como comerciales, cosa que resultaría inexplicable en la mayoría de los países del mundo en los que actualmente se hace cine.

O por ejemplo, la inexistencia de variedad en los carteles españoles, al menos en las ciudades de provincias que obligan a quien quiere ir al cine a meterse en cualquier película, pues todas son, para el caso, lo mismo, acostumbrando a nuestro público a una indiferencia total hacia la elección de

films y por tanto hacia cualquier clase de acontecimientos estos últimos años.⁵⁴⁶

Viendo tono y discurso, no sorprende que la labor de Viota se viera sobresaltada por las agrias protestas de los propietarios de las salas, molestos ante tan brutales embestidas contra las películas exhibidas. Por otro lado, en ocasiones muestra un bagaje que no es el habitual en los críticos gacetilleros, como cuando dice que John Boorman realiza *A quemarropa* (*Point blank*, 1967) “en una dirección claramente estructuralista, es decir, por medio de series paralelas de imágenes y hechos y las interrelaciones de estas series: sus diferencias, influencias mutuas, similitudes...”⁵⁴⁷, referencia a la corriente de moda en Francia que ya da fe de la reciente formación intelectual del autor, que no obstante no se ahorra una referencia elogiosa a Film Ideal cuando, al hablar de una película considerada mediocre de Richard Fleischer (*El extravagante doctor Doolittle*, *Doctor Doolittle*, 1967), recuerda que las obras maestras del cineasta “fueron descubiertas por la más importante publicación cinematográfica española, llamada Film Ideal”⁵⁴⁸. Es evidente al leerla que nada en la crítica hace necesaria tal mención, pero se hace comprensible en el contexto de la batalla eterna con Nuestro Cine, respecto a la cual Viota marcaría distancia con una referencia así⁵⁴⁹. La defensa de Film Ideal se impone cuando de lo que se trata es de la prioridad de atender al cine, verlo y analizarlo, algo en lo que nunca destacará para ellos la contenedista Nuestro Cine.

Tras esta breve aventura, el Viota crítico desaparece para siempre. A partir de 1970 regresará solo para escribir sobre *Contactos* en las citadas hojas de sala que acompañarán a la película en sus variadas proyecciones, y en las que podemos apreciar su profunda inmersión en la lectura de los Cahiers de la época y de autores como Oudart, Bonitzer, Kristeva y tantos otros, citados algunos de ellos en los textos (que en cualquier caso, son, recordemos, de autoría colectiva). La única excepción de la década será una reseña nunca publicada sobre el festival de Toulon al que asistirá para proyectar *Contactos*, donde habla de películas de cineastas como Dwoskin (*Dyn Amo*, 1972), Arrieta (*Le chateau de Pointilly*, 1972) o Biette (*Ce que cherche Jacques*, 1970), aparte por supuesto de la propia *Contactos*, <<film que “n’est pas negligéable, compte tenu des conditions politiques dans les quelles il a été réalisé” según un periodista de Toulon que debe ser muy optimista sobre sus propias condiciones políticas”⁵⁵⁰.

Hasta 1981, Viota no escribe de otra cosa que no sean sus propias películas, en textos que muestran a un cineasta con una auto-consciencia y capacidad de articulación intelectual no muy habitual en España (aunque algunos lo intentasen, como Javier Aguirre), aparte de una idea muy clara sobre cuáles son los núcleos de interés de sus películas, los elementos que las hacen interesantes o incluso vendibles, lo que motiva sus escritos sobre *Con uñas y dientes* y *Cuerpo a cuerpo*.

⁵⁴⁶ - Viota, Paulino, “Dos gemelas estupendas”, *El Diario Montañés*, 17-VIII-68, p. 7

⁵⁴⁷ - Viota, Paulino, “A quemarropa”, *El Diario Montañés*, 17-VIII-68, p. 7.

⁵⁴⁸ - Viota, Paulino, “El extravagante doctor Doolittle”, *El Diario Montañés*, 31-VIII-68, p. 5.

⁵⁴⁹ - No es una referencia cualquiera, además. Como señalara años después Miguel Marías, Fleischer fue “el único descubrimiento de la revista” (Tubau, Iván, op. cit., p. 257), un autor que ninguna otra, española o francesa, defendía.

⁵⁵⁰ - La cita francesa proviene de Oustrieres, Maurice, “Quand les murs se mettent a parler”, *Le Petit Varois*, nº 8424, 26-IV-72.

Así por ejemplo, en “Cuerpo a cuerpo”⁵⁵¹ hablará principalmente de las originales condiciones de producción de la película y del trabajo actoral, mientras que en el inédito (hasta donde hemos podido comprobar) “Tema con variaciones y contrapunto” se centra más en las cualidades estructurales y temáticas de la obra.

“Print the legend (Custer, Vakulinchuk, Tejero)”⁵⁵² inicia un nuevo período: el del articulista y analista cinematográfico. Nunca volverá a ejercer la crítica, pero sí que a partir de aquí se irá volviendo crecientemente habitual encontrárselo en publicaciones variadas con artículos generalmente extensos sobre cineastas o películas. El avance será lento durante los años ochenta, y como señalamos arranca con fuerza en 1989, pero ya este artículo da buena cuenta de lo que será el trabajo de Viota como escritor cinematográfico, así como “Ah! ¡La foca! (Un texto para *El Chaplin desconocido*)”, publicado tres años más tarde, con *Cuerpo a cuerpo* ya estrenada y a la que, de hecho, Viota hace una referencia al final de su escrito:

Cuando vi *El Chaplin desconocido*⁵⁵³ “reviví” que yo también había ido a los ensayos de *Cuerpo a cuerpo* sin saber qué película íbamos a hacer. No sabía cuáles iban a ser las relaciones que se anudarían entre los personajes, o qué carácter iba a tener en definitiva cada uno de éstos, o cuál sería su destino. Lo que no imaginaba es que esta tradición de trabajo fuera tan noble como para incluir en ella nada menos que a Charles Chaplin y que se remontara a 1917, o antes⁵⁵⁴.

Lo que muestra esta reflexión es que el escritor es todavía un cineasta que escribe desde su posición de tal: un creador que habla sobre otros, que podrá considerar superiores, pero que pertenecen a su misma familia. El texto se escribe así en primera persona, como corresponde a un cineasta que examina los procedimientos de otros. Nos encontramos en un primer período del Viota escritor, donde ejerce a la par de vampiro y criptólogo, según las categorías introducidas por él mismo en una ponencia pronunciada en Valencia el 5 de julio de 1985 y que será convertida en el artículo “El vampiro y el criptólogo”, donde plantea que el crítico explica, razona, analiza, mientras que el cineasta absorbe y se embebe de las formas, casi sin racionalizarlas. El crítico tomaría la forma del film como si remontase un río desde su desembocadura hasta su nacimiento, hasta la razón, el origen de cada movimiento de cámara, corte, iluminación, etc.: investigador de lo oculto, criptólogo. El cineasta, al revés, se dejaría iluminar por las formas sin necesariamente saber a qué se deben: ellas mismas son, para él, un nuevo nacimiento, las integra en sí, bebe de ellas, vampiro:

Al cineasta en el patio de butacas, ante una película ajena, le veo más bien como un vampiro, apropiándose, chupando la sangre de esa película de la que es espectador. Pero la sangre de la película no es su sentido. Al cineasta vampiro no le interesa mayormente el sentido, el desciframiento del film que

⁵⁵¹ - Viota, Paulino, “Cuerpo a cuerpo”, op. cit., pp. 32-33.

⁵⁵² - Viota, Paulino, “Print the legend (Custer, Vakulinchuk, Tejero)”, *Contracampo*, nº 20, 1981, pp. 30-36. Reeditado en Talens, Jenaro, Zunzunegui, Santos, *Contracampo*, 2007, Cátedra, pp. 266-275.

⁵⁵³ - Se trata de un legendario documental en tres partes realizado por Kevin Brownlow y David, Gill, en 1983.

⁵⁵⁴ - Viota, Paulino, “Ah! ¡La foca! (Un texto para *El Chaplin desconocido*)”, *Contracampo*, nº 37, 1984, p. 39. Reeditado en Talens/Zunzunegui, *Contracampo*, 2007, Cátedra, pp. 358-375.

tiene delante, sino que se apropia de sus formas, de su materialidad inmediata, organizada en formas. Ve lo mismo que el crítico: movimientos de cámara, gestos, cambios de plano, lo que sea; pero le interesa de otra manera. No le interesa tanto lo que todo eso “dice”, cuanto cómo alguno de esos elementos, o un conjunto particular, una conjunción de ellos, resuenan en su propio estilo, se ajustan a su propio gusto personal, o desarrollan ese gusto en una dirección determinada, modificándolo, enriqueciéndolo.⁵⁵⁵

Viota lee las formas de las películas, y las analiza en la medida en que resuenan en las suyas: “Custer, Vakulinchuk, Tejero” es claramente obra del cineasta político implicado en la narración del cine de género que acaba de estrenar *Con uñas y dientes*⁵⁵⁶, y “¡Ah, la foca!” de quien recién ha recuperado el gusto por la improvisación en *Cuerpo a cuerpo*. Sin embargo, su intento de comprender las obras, de estudiar sus configuraciones formales, tomará un carácter crecientemente protagónico a partir del 89, cuando como señalamos comienza el período más fecundo de escritura cinematográfica, al menos por número de publicaciones. Aparte del señalado escrito autobiográfico, es este el año del comienzo de sus colaboraciones con la revista, recién creada (y hoy desaparecida), Archivos de la Fílmoteca, surgidas a iniciativa de Vicente Ponce y a la que Viota responderá con un programa singular: no escribir sobre películas de cineastas, sino sobre escritos.

Debe señalarse que el paso de Viota a la realización de clases no se debe tanto a la imposibilidad de proseguir con la realización de películas cuanto a la aparición del reproductor de vídeo doméstico, que permite por fin tener las obras analizadas delante como un libro⁵⁵⁷, y no depender de la siempre tan problemática memoria, que además tanto tiende a chocar con la de los demás, llevando muchas veces el intento de analizar películas al de contraponer experiencias vitales, recuerdos distintos. Viota no solo se pasa a las clases por cierre de un camino, sino también por la apertura de otro: la posibilidad de hablar de una película con ella delante, pudiendo por tanto dar fe de lo dicho con las imágenes presentes. No es un detalle baladí pues por regla común no hay nada más importante para Viota que la película a analizar, ningún otro tema u objeto a considerar que no lo sea por exigencia de la obra misma. El vídeo introduce el habeas corpus en el mundo del análisis cinematográfico, que la obra se asegure de que nadie falsea lo que en ella efectivamente sucede y que el analista dé fe de que la cámara se mueve tal y como él dice. En consecuencia, Viota se anima a dar charlas en lugares diversos, pero no tanto a escribir⁵⁵⁸. El año en que la práctica escrita se dispare será a condición de

⁵⁵⁵ - Viota, Paulino, “El vampiro y el criptólogo”, op. cit., p. 174.

⁵⁵⁶ - De esta época también debe recordarse un escrito fundamental: *El cine militante en España durante el franquismo*, Fílmoteca de la UNAM, México D.F., 1982, según Prieto Souto <<una de las escasas aproximaciones elaboradas durante la transición a la cinematografía española desde el concepto de “cine militante”>>, en Prieto Souto, Xosé, op. cit., p. 52n.

⁵⁵⁷ - Asín, op. cit., p. 71. Para una información más detallada sobre esta cuestión, así como sobre el proyecto de *Vivir*, vid. Gavilán y Lamarca, op. cit., pp. 135-138.

⁵⁵⁸ - Otra causa de esta preeminencia de las clases sobre la escritura es, también, que los artículos rara vez se cobran. Aparte del legado familiar, las clases serán el principal medio de vida de Viota en los años por venir.

tratar no películas sino escritos de cineastas, en lógica continuidad por tanto con lo que animó el paso a las clases: tener a la vista el objeto de estudio.

Surge así un breve grupo de escritos extraños en la producción analítica hispana, donde una página de la revista muestra el escrito del cineasta (por orden de aparición: Chaplin, Vigo, Eisenstein, Renoir, Dreyer y Godard) mientras la otra presenta el escrito de Viota, que va desde el ensayo de vuelo libre y personal⁵⁵⁹, a la disertación sobre el cineasta⁵⁶⁰, hasta el análisis preciso del texto para mostrar el corazón del estilo y poética del autor, como hace con Chaplin⁵⁶¹ o, sobre todo, con su espectacular disección de un texto de Eisenstein⁵⁶², tan minuciosa y reveladora como las que en sus clases pueda hacer sobre la escena de las escalinatas de Odessa⁵⁶³.

Es un grupo de artículos que por sí solos ya bastarían para convertir a Viota en un escritor imprescindible en la literatura cinematográfica española. Abren el periodo mejor de su escritura, con un estilo sencillo pero cuidado, próximo a lo oral, como más dichos que escritos, textos que en ocasiones incluyen algo así como la puesta en escena del propio análisis, algo que no sonará extraño a quienes le hayan visto en directo. Tómense como ejemplo los primeros párrafos del último artículo del ciclo, uno de sus escritos más encendidos sobre el cineasta al que hasta hoy ha dedicado más páginas:

Las hojas del *Godard par Godard* percuten agitadas; el libro, sobre la toalla, se ha abierto en abanico.

Viento sur en la bahía. Se ha llevado la humedad del aire que tamiza, que difumina los paisajes de la ancha ribera. El seco sur afila las aristas de las casas y de las rocas, burila las matas sobre las dunas, esculpe planos cubistas de luz y sombra. Ahora, en este momento singular, todo vibra de presencia, de precisión, de brillo. Contrario a la marea, el viento no levanta olas: ha hecho el silencio. Al Norte, el mar abierto y la isla de Mouro, en la que se

⁵⁵⁹ - Viota, Paulino, "Las rimas del tiempo", Archivos de la Filmoteca, nº7, 1990, pp. 45-59, en torno a Jean Renoir y la Guerra Civil española.

⁵⁶⁰ - Viota, Paulino, "La alquimia del cine", Archivos de la Filmoteca, nº2, 1989, pp. 58-68, sobre Jean Vigo, o "Lo definitivo por azar", Archivos de la Filmoteca, nº9, 1991, pp. 59-70.

⁵⁶¹ - Viota, Paulino, "Automatismo=fascismo", Archivos de la Filmoteca, nº1, 1989, pp. 92-97. La presencia de la Guerra Civil en este texto y en el dedicado a Renoir (y aún habría que incluir el posterior "Pierre Louÿs-Von Sternberg-Dos Passos-Buñuel"), permiten ver hasta qué punto el inicio de la práctica ensayística de Viota se enlaza y hasta solapa con el final de la cinematográfica, cuyo último proyecto se centraba en idéntico período histórico.

⁵⁶² - Viota, Paulino, "El trampolín del salto", Archivos de la Filmoteca, nº6, 1990, pp. 69-85.

⁵⁶³ - "En una de las clases, centrada en *El acorazado Potemkin* (S.M. Eisenstein, 1925), [Viota] repartió fotocopias de una suerte de *storyboard* de la secuencia de la escalinata de Odessa realizado por él mismo. Nos explicó que lo había dibujado en un intento de comprender, años ha, el montaje de Eisenstein. Por aquel entonces tan solo disponía de una copia en VHS del filme, así que para analizarlo fue congelando la imagen en cada uno de los planos de la secuencia y colocando hojas de papel vegetal sobre la pantalla del televisor con la finalidad de *calcar* a mano la película. Este procedimiento, casi artesanal, ilustra como ningún otro del que haya tenido noticia el deseo de elaborar teoría tocando imágenes, con el plus de romanticismo que le da el enfrentarse a la realidad de las posibilidades tecnológicas de su época." Casau, Gerard, "Traducción simultánea", *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-8-traduccion-simultanea/>.

perfila cada anfractuosidad de la piedra gris, son un dalí: con una mano podríamos levantar la piel del mar, la película perfecta y sin fallas, como engrasada, que parece cubrirlo. Al Sur, sobre Peña Cabarga, densas nubes de núcleo sombrío y contornos translúcidos en el contraluz, se están acumulando, se superponen: sus bordes forman una trama de transparencias, de veladuras, un greco.

Momento único, eternidad instantánea. El cine no puede capturar esto. Un pintor puede hacer un esbozo, Van Gogh puede atarse al caballete para resistir el viento.

El cine y la realidad. Ninguna realidad directa hay habitualmente en el cine. Pero lo disimula muy bien. Sólo en momentos como este –azul, azules, perfiles, texturas, brillo, acorde silencioso– queda al descubierto la impostura. Únicamente Godard ha hundido de verdad sus dos manos – cámara y micro– en este barro de la realidad⁵⁶⁴.

Viota escribe estas palabras en la playa del Puntal, en el verano de esa ciudad que vuelve a ser la suya. El texto se escribe en el otro extremo de la bahía cuya visión abría *Las ferias*, la bahía que se divisa casi completa desde su casa y a la que ha vuelto (posiblemente a estas alturas ya sí lo sabe, o al menos lo sospecha) para no marchar. Ya hemos tenido oportunidad de ver la importancia del punto de vista en la obra fílmica de Viota, tanto en la obsesión por las fechas de los primeros cortos (y en *Contactos*), como en la importancia de las aperturas. Nada de esto abandona Viota en sus escritos, a veces larvadamente autobiográficos como en este caso, y que continúan redactándose siempre en primera persona, aunque no por ello su objetivo central deja de ser la película, o el cineasta. Firme creyente en alcanzar la verdad de la obra y la transparente descripción de su sentido, existe en él no obstante siempre un resquicio de escepticismo que le lleva a manifestar la inevitable angulación de su mirada en la escritura. Angulación que en estos tiempos es, inequívocamente, la de un cineasta que vive a través del análisis de las obras de otros. Léanse los escritos de Archivos de la Filmoteca y se descubrirá a un cineasta que hace cine escribiendo sobre él, que al explicar las formas de una obra las experimenta en su propio cuerpo, las describe como si las estuviese realizando él mismo, en ese momento. Es lo que había expuesto en “El vampiro y el criptólogo”, pero aplicado ya a una comprensión del trabajo formal ajeno que va un poco más allá de la absorción, donde el autor avanza un paso más en una lenta metamorfosis, donde ahora el vampiro parece vivir a través del cine de los otros, como si no se tratara ya de beber la sangre ajena para mantener la vida propia, sino de vivir la otra vida en la distancia, como cuando vivimos a un ser amado a través de su contemplación embelesada.

El ciclo de escritura iniciado en 1989 ejemplificará esta peculiar tendencia, que brilla con luz única sobre todo en sus más brillantes artículos de la década de los noventa, para después con el tiempo ir dejando ganar al analista precisamente merced a su por supuesto más que loable insistencia en la reflexión formal, como evidenciará su crítica al Brian de Palma de *Doble cuerpo* (Body double, 1982) en un artículo importante muy posterior, “Forma local y forma global: *Una mujer de París*

⁵⁶⁴ - Viota, Paulino, “Lo definitivo por azar”, op. cit., p. 59.

(A woman of Paris, Charles Chaplin, 1923)”⁵⁶⁵, donde critica al estadounidense haber tomado una solución formal de Hitchcock pero al modo de una cáscara vacía, pues no habría sabido comprender la pertinencia ni función de cierta solución formal hitchcockiana. Por tanto, Viota aquí ya no entiende o no quiere entender el funcionamiento inequívocamente vampírico del de Palma de la muy paródica *Doble cuerpo*, que es perfectamente consciente de que su solución no va en la misma línea que la del británico. El antiguo cineasta es ya en este momento un criptólogo rotundo, que lleva empleadas casi dos décadas en impartir concienzudas clases por toda la península sobre cineastas y películas que sabe de memoria y analiza en riguroso detalle, remontando el curso de cada secuencia, de cada construcción formal, hasta el nacimiento de ese torrente que ha de ser navegado desde el conocimiento (para más inri objetivo). Cabe perfilar la reflexión de Viota: el cineasta-vampiro “re-crea” las películas cuando las explica, es como si las filmase de nuevo; el analista-criptólogo las desmonta para descubrir en ellas los secretos de su sentido; del suyo, y de ningún otro. Seguir la trayectoria de Viota desde sus dos primeros artículos de Contracampo hasta la actualidad es seguir su transformación de vampiro con vocación de criptólogo en criptólogo químicamente puro. Primero, el cine dice adiós a Viota; poco a poco, casi sin darse cuenta, es éste quien se va despidiendo, al menos en tanto cineasta.

El suelo firme del criptólogo, por así decir, vendría a ser la objetividad defendida en “Cómo limpiarse las gafas”, artículo de 1991 que junto a “El vampiro y el criptólogo” conforma una suerte de manifiesto de los planteamientos del primer Viota conferenciante y escritor: búsqueda de la objetividad y negativa a asumir esquema teórico o analítico alguno ya que lo que funciona para un autor no lo hace con otros. Viota considera que las herramientas deben adaptarse a lo analizado y no viceversa, que el trabajo del crítico es el “de buscar, de descubrir o de fabricar, los instrumentos específicos, contruidos de manera diferente en cada caso, que respondan a las necesidades de descripción o de análisis que plantee cada film; que sirvan para trazar el mapa de cada obra”⁵⁶⁶. Aunque en sus clases Viota acostumbre a denominarse “estructuralista” o “formalista”, esto refleja más bien el reconocimiento de ciertas viejas lecturas (Barthes, Althusser, Burch...) que la presencia de un andamiaje teórico tal en los análisis. Más aún, es raro que Viota eche mano de referencias bibliográficas o herramientas analíticas ajenas, al menos de forma reconocida, y estas suelen limitarse a la célebre dicotomía de Roman Jakobson entre metáfora y metonimia, referencias a Bazin y Eisenstein, sus teóricos más respetados o, sobre todo, a escritos de los propios cineastas a tratar, sin duda los “teóricos” a los que Viota se muestra más dispuesto a escuchar. Dicho de otro modo, pervive en Viota un prejuicio anti-teórico muy habitual en la cinefilia hispana, sobre todo la más enraizada en Film Ideal, es decir en cierta derecha y su ya comentada idea de que todo es ideología, teoría, excepto la realidad que a ellos interesa. No es solo que en sus escritos y más todavía en sus clases, Viota rara vez

⁵⁶⁵ - Publicado en 2008, el texto recoge una ponencia impartida en Granada el 21 de mayo de 2004.

⁵⁶⁶ - Viota, Paulino, “Cómo limpiarse las gafas”, Comunicar, nº 11, octubre 1998, Andalucía, p. 52. El artículo fue originalmente publicado en Quima. Revista de Educación, nº 30, Cantabria, octubre de 1991. Actualmente, puede descargarse en: <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=11&articulo=11-1998-08>

discuta conceptos o teorías, pues las películas o los autores son sus únicos objetos, y la reflexión sobre aquellos solo se da a condición de que sea útil para el posterior análisis, sino que las teorías en sí mismas, como se puede observar en “Cómo limpiarse las gafas”, serían para él una suerte de pseudo-objetos que más bien dificultarían la observación misma de los auténticos: las configuraciones formales presentes en la obra cinematográfica concreta a analizar. Son un estorbo, un cristal deforme, una deformación del objeto a analizar⁵⁶⁷.

Esto no puede por menos que obligarnos a situar a Viota en una esfera distinta de la del Nuevo Frente Crítico con el que más y mejor se relacionó en sus años juveniles, y por mucho que todos mantengan aún hoy la querencia por la práctica del análisis textual o la “mirada cercana”, como gustó de denominarla Santos Zunzunegui⁵⁶⁸. Consideremos tan solo lo siguiente: aunque sin duda el citado rechazo de todo apriorismo analítico no tiene otra función que la ambición del analista (legítima, pero inconfesada y quizá hasta inconsciente) de establecer el suyo propio, el análisis comparado será una de sus herramientas preferidas, de modo que la fundamentación del contenido más bien trivial de “Cómo limpiarse las gafas” no será sino una comparación entre los estilos de cineastas como Bresson, Eisenstein o Antonioni. La comparación también puede serlo de obras literarias con sus adaptaciones cinematográficas, como por ejemplo en “Oliveira, ¿caníbal del clasicismo?⁵⁶⁹” o “Pierre Louÿs-Von Sternberg-Dos Passos-Buñuel⁵⁷⁰”, caso límite pues al comparar aquí dos adaptaciones distintas de un mismo texto literario, *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs, se hace lo propio entre dos cineastas, von Sternberg y Buñuel⁵⁷¹. Todo autor a analizar acostumbra ser observado a la luz del

⁵⁶⁷ - De todos modos, debe señalarse también que los temas son importantes para Viota, y hasta determinantes a la hora de juzgar la excelencia de la obra. En algunas ocasiones ha dedicado cursos a temas como el amor o incluso la esclavitud en el cine, pero en cualquier caso son excepciones. Asimismo, tampoco puede negarse que la política ha sido la otra gran preocupación de su vida, con lo que su aparición en las clases no es extraña.

⁵⁶⁸ - Zunzunegui, Santos, *La mirada cercana*, Shangrila, Santander, 2016, p. 18. El autor se inspira en la exigencia de Eisenstein de realizar un análisis fílmico que mire a la forma cinematográfica “en primer plano” (Id.), frente a la crítica y análisis que mira a las películas en plano medio o general. Aunque en su libro Zunzunegui toma otra referencia bibliográfica, francesa igualmente pero posterior, esta idea la expone el cineasta soviético en un artículo de 1945 que sería publicado en Cahiers de Cinéma a comienzos de 1971 (Eisenstein, S. M., “La vision en gros plan”, Cahiers de Cinéma nº 226-227, enero-febrero 1971, pp. 14-15), y que bien pudieran haber leído en el momento tanto Zunzunegui como Viota, aunque ciertamente ya no juntos como en los años bilbaínos. En todo caso recordamos que en ambos se hace notar la publicación de los escritos del cineasta en la revista, iniciada en 1969.

⁵⁶⁹ - En Folgar de la Calle, Jose M^a, González Rodríguez, Xurxo y Pena Pérez, Jaime, *Manoel de Oliveira*, Xunta de Galicia/Concello de Santiago de Compostela/Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 144-158.

⁵⁷⁰ - Trama y Fondo, nº 2, abril 1997, Madrid, pp. 23-49. Reeditado en Componente Norte, nº 2, año 2, 1997, pp. 44-63.

⁵⁷¹ - Estos dos textos forman una suerte de corriente subterránea dedicada al estudio a través de ejemplos concretos de las relaciones entre cine y literatura. Esta línea se iniciaría con “Cine y literatura”, texto inédito que recoge una ponencia impartida el 24 de agosto de 1984 en Carballino, continuaría con “Pierre Louÿs-Von Sternberg-Dos Passos-Buñuel” (publicado en 1997 pero escrito en 1991), y en parte se cerraría con “Nazarín o los

hacer de otro, como por ejemplo en una de las muestras más acabadas de este proceder, “Tati y Godard: singularidades”⁵⁷², donde para exponer el trabajo del primero se lo confronta con el segundo e incluso con un inesperado Fellini, creador un tanto minusvalorado en los últimos tiempos por el que Viota guarda gran querencia. Como explicará a José Vicente G. Santamaría en una carta (casualmente de 1989), para él el análisis comparado de los grandes cineastas permite ver que los estilos no están ligados a los contenidos sino a los autores: “es la vieja idea del estilo es el hombre, que yo creo básicamente verdadera. El hombre no en el vacío, el hombre influido por los otros hombres, pero eso el estudio comparado, precisamente, lo destaca mucho, lo muestra muy bien”⁵⁷³. No sería, según expone Viota aquí, el contenido el que crea el estilo, sino que cada cineasta llega a unos contenidos en virtud de su estilo, de su personalidad propia e intransferible. El autor es el principio generador del trabajo analítico de Paulino Viota, y basta esto para tacharle de la lista de los estructuralistas o los formalistas. La historia del cine es para él una historia de individuos, de grandes individuos, y por ello cuando trate de levantar edificios más complicados y generales, tratando escuelas, grupos, periodizaciones históricas o estilísticas, etc., el nivel de su reflexión bajará varios enteros.

- Forma local y forma global

A nuestro juicio, lo más brillante de sus escritos y sobre todo clases se encuentra en los análisis de lo que llamará “forma local”, la construcción de escenas, secuencias, soluciones formales concretas, a las que dedica por ejemplo la primera parte del artículo sobre *Una mujer de París*, donde introduce esta noción y su complementaria, la “forma global”. Más cualificado para lo analítico que para lo sintético, ello no será óbice para que sobre todo en sus cursos no sea solo la forma local su mayor preocupación cuanto también la global o estructura de la película, entendiendo por tal la división en partes de esta y las relaciones entre ellas que colaboran en la construcción de su sentido; tal como afirma el propio autor, “el cine consiste en organizar en sucesión las cosas para que nos digan lo que en principio nos dirían las palabras. Es convertir esa sucesión calculada de las cosas en un lenguaje; como el lenguaje de alguien que tuviera un acervo de objetos y se expresara presentándolos y retirándolos ante nosotros *en silencio*”⁵⁷⁴. Las oposiciones y las repeticiones serán centrales en el estudio de esta construcción en sucesión, en la conversión de la sucesión en lenguaje y constitución de la arquitectura propia de la obra cinematográfica, distinta por ejemplo del cómic en que en éste los objetos se dan en simultaneidad: si en el cómic la viñeta sería equivalente a un fotograma, el dibujante dispone de varios a la vez, por lo menos

infortunios de la virtud”, Trasdós, nº 2, 2000, Museo de Bellas Artes de Santander y el texto sobre Oliveira, centrado en *Los caníbales* (Os canibais, 1988).

⁵⁷² - Nosferatu, nº 10, octubre 1992, pp. 56-65,

https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40833/NOSFERATU_010_009.pdf?sequence=4&isAllowed=y

⁵⁷³ - Carta de Paulino Viota a José Vicente G. Santamaría, Santander, 15-III-89, p. 2.

⁵⁷⁴ - Viota, Paulino, “Las palabras y las cosas. Sobre *La mitad del cielo*”, El Diario Montañés, Santander, 21-IV-03, p. 59.

las presentes en una o dos páginas⁵⁷⁵.

Así, como puede observarse en los escasos artículos que tratan específicamente la estructura de las obras tratadas, para establecer la forma global se deberá estudiar en detalle el juego de relaciones entre las distintas partes de la película, simetrías, consonancias y disonancias, repeticiones, variaciones... algo que precisa un conocimiento minucioso de la obra completa, de cada aspecto de su forma local. Como sabe cualquiera que haya asistido a sus cursos dedicados a una sola película, como por ejemplo su favorita, *Río Grande*, se trata en ellos de analizarla secuencia a secuencia hasta que, poco a poco, este análisis nos permita acceder a esa película secreta que tantas veces acostumbra a ser la estructura, secreta porque suele consistir (o al menos esos son los casos que a Viota más interesan) en repeticiones donde las diferencias adquieren una densidad de sentido notable por su variación y ubicación específica en el desarrollo de la narración, y en donde se encuentra el sentido último de la obra. En puridad, cabe señalar que en la estructura Viota encontraría su preocupación fundamental, la piedra base de su proceder analítico, el elemento que buscará siempre en toda película, sea esta cual sea, su orden interno... si no lo tiene, entonces la obra no será tan buena. Así, por recuperar su propia reflexión, la estructura sería ese contenido que Viota busca porque hacia él le dirige su “estilo”, su personalidad propia, su obsesión por el orden y el equilibrio, observable ya desde su primer cortometraje. En sus cursos y escritos (pero sobre todo en los primeros) una película se muestra como un material vivo (extraído de lo vivo, diríamos, de la vida misma: Viota es un impecable baziniano) organizado en el tiempo por una suerte de estructura musical significativa fundamentada en la repetición de ciertas formas, planos, secuencias, espacios, elementos de iluminación o vestuario, etc. Es una pelea complicada porque, como él mismo expondrá con frecuencia, si bien suele ser perceptible sin excesivo problema que toda película tiene partes, resulta bastante más complicado establecer con rotundidad cuántas son y, sobre todo, en qué momento se da el paso de unas a otras. Así, en “Un final que es un principio (boceto de una estructura para *Vertigo*)”⁵⁷⁶, la principal cuestión a dirimir no será si la película de Hitchcock tiene tres partes o dos sino, una vez escogida sin muchos problemas la segunda opción, dónde se pasaría de la una a la otra. La reflexión de Viota para resolver tal problema semeja a la de aquel hombre que entre dos columnas buscaba la salida del laberinto. Tal salida no será otra que el orden, el equilibrio⁵⁷⁷.

Sin duda por el gran desarrollo que precisarían los análisis, la estructura, la

⁵⁷⁵ - Viota, Paulino, “Lenguajes visuales de la imaginación”, *Viñetas de ayer y hoy*, nº 3, Santander, 2001, pp. 14-15.

⁵⁷⁶ - En Aranzubía, Asier, Arocena, Carmen, Carrera, Pilar y Zumalde, Imanol (eds.), *Composición de lugar*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, pp. 225-243.

⁵⁷⁷ - Por ejemplo, y a imitación de su admirado Eisenstein, Viota será un aplicado obseso del número áureo (por ejemplo, se conservan varios papeles donde estudia la proporción entre las partes de *Cuerpo a cuerpo* en los distintos montajes utilizando el número). Aunque afirme en el artículo que fue una frase de Santos Zunzunegui la que le dio la pista para resolver la estructura (el volumen es un homenaje a aquel), basta leerlo con atención para advertir que el dato clave es que, si la cesura entre las dos partes se da donde parece más evidente, una resulta demasiado corta y la otra demasiado larga. Es al buscar otra posibilidad que equilibre más los tiempos, que Viota encuentra su solución, para la que luego hallará nuevas razones.

forma global, no se encuentra apenas presente en sus escritos, mientras que sí acostumbra a ser central en sus cursos; la forma local que sí suele protagonizar los textos no bloquea sin embargo la posibilidad de propulsarse desde ella al corazón de una obra o un cineasta, precisamente porque Viota sabe mostrar hasta qué punto un director de cine se lo juega todo en cada uno de sus pasos, de sus soluciones formales, en cada mover o no mover la cámara o poner un plano al lado de otro. Tómese por ejemplo este párrafo sobre una escena de *À bout de souffle*:

En la escena final de *À bout de souffle* asistimos al más hermoso desarrollo en el film de ese contraste —que Godard inaugura aquí y que continuará en su carrera— entre planos de mucha duración y montaje muy rápido. Cuando Patricia le dice a Michel que lo ha delatado —sin duda para obligarle a huir y de este modo alejarle de sí— Michel revela que está más interesado en su amor que en su vida. Desiste de vivir porque necesita hacerle ver a ella que se ha equivocado. La tensión de la escena se crea porque los personajes en lugar de afrontar el peligro se olvidan totalmente de él y se entregan a lo que sería una trivial discusión de pareja si no fuese porque sabemos que es el final. Hay que sentir que cada instante es precioso, sentir la presencia de los segundos que pasan. Godard utiliza el plano-secuencia consciente de que es la única manera de identificar el tiempo de la película con el tiempo real del espectador, consciente de que el montaje volatilizaría el tiempo. Pero, a la vez, *elige*, nos muestra primero a uno de los personajes —a Patricia— y luego al otro. Al ponerlos en sucesión, al centrarse primero en ella y después en él, hace una especie de montaje sin montaje, nos hace atender sucesivamente con preferencia a cada uno. El talento creador formal de Godard se manifiesta aquí. Patricia se separa de Michel, tras darle la noticia, y comienza a reflexionar sobre lo que ha hecho con una gravedad que no se le había visto antes; la cámara la acompaña girando, en sentido contrario a las agujas del reloj, hasta que, dando una vuelta completa, regresa donde Michel que, mientras tanto, ha meditado y contestado a Patricia desde el fuera de campo. El lento caminar reflexivo de ella y la continuidad de la toma que la acompaña exprimen el tiempo. El diálogo de sordos, cada uno inmerso en su reflexión, solapándose a veces, se acentúa por la suavidad del deslizamiento de la cámara. Ella da una segunda vuelta completa, regresa donde él y ahora es Michel quien se pone en movimiento y a quien el *travelling* acompaña. Se mueve en sentido contrario al de Patricia y da una única vuelta, más agitado que ella, menos reflexivo. Es precisamente el empleo de un medio de fortuna, de *bricolage*, como es la silla de ruedas, lo que da a ese plano de tres *travellings* circulares una fluidez única en ese movimiento incesante e interminable, lancinante, donde a la vez sentimos la presencia de la forma, del estilo en que nos es presentada la escena por ese juego de movimientos circulares muy claramente *construido*. De nuevo inmediatez y artificio amalgamados, clave básica en Godard.⁵⁷⁸

Moral o no, un travelling es desde luego una cuestión importante, y Viota sabe mostrarlo, y contarlo: narrador hasta el final, la descripción de la película o escena es en él un arte refinado, hasta el punto de que en una ponencia transcrita y

⁵⁷⁸ - Viota, Paulino, *Jean-Luc Cinéma Godard*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004, pp. 35-36.

publicada sobre un cuadro de Cossío, los mejores momentos son aquellos en que el ponente simplemente describe las distintas pinturas que trae a colación⁵⁷⁹. Experto en encontrar las principales líneas de fuerza de las películas o escenas, y sabedor de que la clave de toda obra de arte está en los detalles (miradas, gestos, ropas...), sabe mostrar el movimiento del conjunto y el sentido de él desprendido. Todos estos detalles son los que van sumándose en la construcción de ese edificio que es la forma global y que Viota llega a sintetizar en diagramas de una sola página, que presentará y explicará en el artículo sobre *Una mujer de París* y otro reciente, todavía inédito, sobre *Hatari!*. No cabe duda de que el autor los considera una de sus aportaciones destacadas al análisis cinematográfico, sobre todo en lo que al estudio de estructuras respecta. En el artículo de 2008 explica el diagrama de la película de Chaplin sin darle importancia alguna, tratándolo como una simple herramienta aplicada a la película, pero en el de 2016 comienza describiendo el objeto y partes del diagrama, antes de entrar a explicar el filme. El Viota de 2008 es todavía un sencillo y humilde analista (aunque no cabe duda de que este artículo anticipa el ánimo conclusivo que a continuación trataremos); el de la actualidad ya trata de establecer y definir sus aportaciones. Puede afirmarse que desde “Contar hasta cero (el *Quousque tandem...!* y el cine)”⁵⁸⁰, artículo que supone una especie de *summa*, la “Estética de Paulino Viota” como la denominó Jaime Pena⁵⁸¹, aparece en Viota un ánimo resolutivo con el que intenta establecer ciertas conclusiones de su trabajo, en el artículo oteiziano construyendo un edificio común con todos los autores estudiados a lo largo de su vida (mediante una clasificación un tanto forzada), en “Un final que es un principio” y el tristemente inédito “El vértigo de la rectificación” (2014) su idea sobre la común repetición de un mismo esquema estructural a lo largo de la historia del cine⁵⁸², en “*Hatari!* Estructura” los diagramas en una única hoja cuyo objeto <<es tener de un solo golpe de vista un “mapa”, un modelo reducido (Levi-Strauss) de lo que es la construcción de una película>>⁵⁸³.

⁵⁷⁹ - Viota, Paulino, “José Antonio Primo de Rivera de Pancho Cossío”, en *Alucinaciones 2004*, Museo de Bellas Artes/Ayuntamiento de Santander, 2005, pp. 103-113. La ponencia tuvo lugar en Santander el 24 de noviembre de 2004.

⁵⁸⁰ - En Zunzunegui, Santos, *Oteiza y el cine*, Alzuza/Fundación Museo Jorge Oteiza, Navarra, 2011, pp. 203-271.

⁵⁸¹ - <<Si *Contactos* representó entonces la práctica, ahora “Contar hasta cero (el *Quousque tandem...!* y el cine)” sería su reverso teórico, la Estética de Paulino Viota, una relectura muy personal de la historia del cine bajo el prisma de Oteiza y su distinción de dos tipos de artes, sumariamente, la formalista y la informalista>>. Pena, Jaime, “Oteiza y el cine. Escenario de *Acteón*. Estética de *Acteón*”, *Cahiers du Cinéma España*, nº 50, noviembre 2011, p. 79.

⁵⁸² - En el artículo sobre *Vertigo* Viota afirma que la estructura básica de las películas suele tener o dos o tres partes, y que cada una de ellas se divide siempre internamente en otras tres. Al mismo tiempo, sostiene que “las correspondencias dentro de las películas, al menos las fundamentales, se establecen con la reaparición de los elementos que se repiten EN EL MISMO ORDEN DE SUCESIÓN en que aparecieron la primera vez”, así como que en el cine de Ford, y el americano clásico en general, predomina la división en dos partes. Esta última afirmación será refutada en “El vértigo de la rectificación” a través del reanálisis del film de Hitchcock y el estudio detallado de dos películas de John Ford.

⁵⁸³ - Viota, Paulino, “*Hatari!* Estructura”, inédito, 2016.

Pongamos como ejemplo el diagrama del filme de Hawks [Fig. 384]. El diagrama reproduce a escala la película, con los números de la izquierda, que avanzan de cuatro en cuatro minutos. Las barras blancas y negras indican si las escenas transcurren de día o de noche, indicando las barras horizontales el paso de un día al siguiente y las quebradas la imposibilidad de establecer la relación temporal entre dos días distintos (todas las secuencias de *Contactos*, por ejemplo, se separarían por líneas quebradas). Las rayas horizontales a la izquierda indican fundidos, encadenados en el caso de las cortas, a negro en el de las largas.

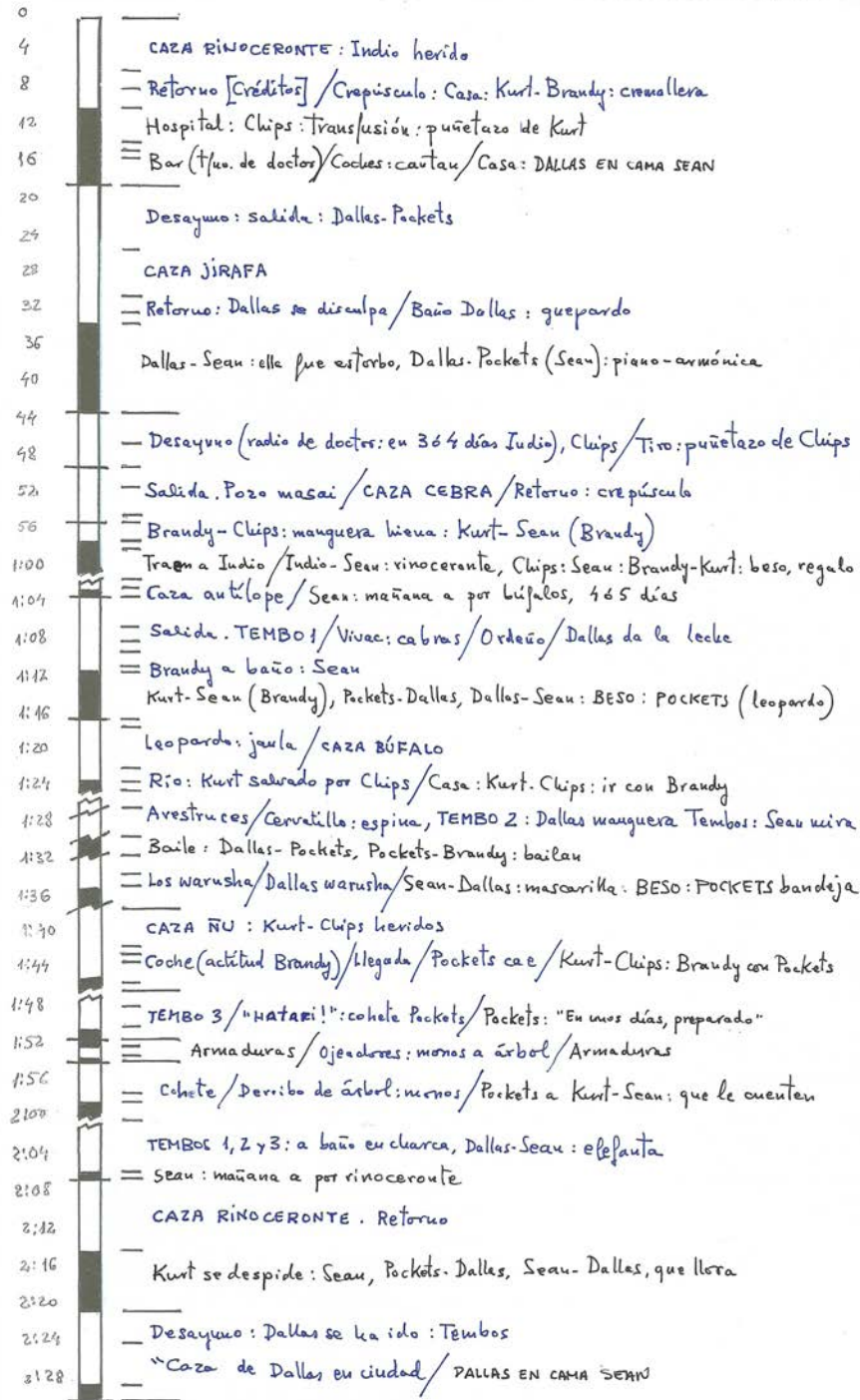


Fig. 384

Sobre los textos, Viota señala:

En ellos, hay que referirse a cada una de las escenas con la menor cantidad de palabras posible, luchando para que el diagrama sea lo menos farragoso que se pueda.

Se trata, para quien tenga la película muy reciente o, mejor, que la tenga delante (hoy en día es perfectamente posible), de que las pocas palabras del diagrama sirvan para traerle a la mente la escena, lo esencial de la escena a la que se refieren.

Elegir esas palabras no es fácil y requiere una familiaridad con la película, que sólo se consigue viéndola una y otra vez. Puede ayudar el conocimiento del resto de las obras del autor, indicador de por dónde van sus preocupaciones.

Como la estructura, que es lo que aquí nos interesa, consiste en las relaciones internas de la obra, en las conexiones entre sus partes, en esas pocas palabras que describen una escena se puede hacer hincapié en los elementos recurrentes, en las correspondencias, las “rimas”, los temas o motivos que vuelven.

El uso de mayúsculas y subrayados serviría por su parte para señalar correspondencias mayores. No es un modelo universal: el diagrama de *Una mujer de París*, por ejemplo, incluye también llaves que muestran la estructura de la película, pero posiblemente por considerar Viota que este no es un dato objetivo (así lo reconoce en aquel artículo, vid. p. 235), acaba retirándolas en este caso.

De los textos tentativos de los ochenta, la auto-reflexión de “El vampiro y el criptólogo” y “Cómo limpiarse las gafas”, llegamos pues al intento de recapitulación del trabajo realizado en estos artículos. Viota ya tiene, como dijimos, poco de vampiro, es un criptólogo entregado a su tarea, que sin embargo lee a su modo, muy convencido de su autoridad, porque al fin y al cabo fue vampiro antes. Ha encontrado sus propias herramientas de análisis, herramientas que de no funcionar indicarán que muy posiblemente la obra no valga la pena, y que le dan la confianza suficiente para, ahora sí, citar en la conclusión de “El vértigo de la rectificación” a autores como Jakobson, Baudelaire, Auerbach, Proust y algunos otros⁵⁸⁴.

No podemos sin embargo concluir una reflexión sobre el Viota escritor sin considerar cómo, entre la amplia nómina de cineastas estudiados, destacan poderosamente dos: Jean-Luc Godard y John Ford. Al primero ha dedicado numerosas páginas e incluso su único libro; del segundo ha escrito poco pero posiblemente es junto con Eisenstein el autor más presente en sus cursos. A ambos descubrió en la misma década, los sesenta, como espectador, cada uno representante, símbolo y epítome de un orden distinto: el cine clásico americano,

⁵⁸⁴ - Tan solo una última matización debe ser hecha: el ánimo globalizador de un artículo como “Contar hasta cero” no es tan novedoso en Viota como el de dar fe de sus estudios estructurales. Así, en “La alquimia del cine” y “El ángel Dreyer” utiliza a Vigo y Dreyer, respectivamente, como autores desde los que clasificar a muchos otros, recurriendo a su vitalidad, a la práctica del documental o la ficción o su mayor o menor ánimo dialéctico, entre otras cosas. Es una consecuencia indudable de la ya citada afición al análisis comparativo (ya su debut en *Contracampo*, recordemos, partía de una comparación entre Walsh y Eisenstein), pero que en estos casos tempranos muestra ya cierto ánimo globalizador, o cuando menos una innegable ambición clasificatoria.

crepuscular ya, y el cine europeo moderno en su acepción más arriesgada. En la experiencia de Viota nunca hubo por qué separar ambos, y en su trabajo sobre ellos dos ideas, que irán de la mano, los unirán profundamente: la estructura, de nuevo, y la doble imagen.

En el primer caso, tanto Ford como Godard se muestran como concienzudos orfebres de la forma global, expertos en establecer complejas relaciones entre los diversos elementos de sus obras, ya sea llegando a convertir tales relaciones en su centro, como en Godard, o tejiendo con ellas el substrato secreto de la narración, como Ford, y con ello el índice de su sentido último. Pero este interés por la relación lleva a otro tipo de unidad entre ambos que radicaría en su capacidad para llevar a la imagen más allá de su mera facticidad, hacer que en ella latan otras imágenes. El concepto de “doble imagen” aparecerá, una vez más, en el artículo sobre *Una mujer de París*:

La muchacha (...), con su bebé en brazos, sale de un edificio rotulado como “Hospital de Caridad” pero, a la vez, tenemos la sensación intensa de que sale de una prisión: la puerta es una reja, una enfermera malencarada afirma con malignidad (sin duda que la muchacha es madre soltera) a la pregunta al oído que le hace un obrero y hay un gran cerrojo que la mujerona cierra con llave.

Hay aquí lo que me gusta llamar “doble imagen” (hospital real, cárcel como palimpsesto en él), que se ve a veces en grandes cineastas como Chaplin o Ford.⁵⁸⁵

Viota cita a Chaplin o Ford, pero desarrollará la idea sobre todo con este último y Godard, a partir del cual, en un breve artículo de título provocador, “El cine, arte sin imágenes”, enuncia con ayuda de la famosa frase de Reverdy tan citada en la obra godardiana (“Una imagen no es fuerte porque sea brutal o fantástica, sino porque la solidaridad de las ideas sea lejana y justa”⁵⁸⁶), que la imagen es “una RELACIÓN, la asociación entre dos cosas, algo puramente mental, el equivalente cinematográfico a lo que es la metáfora –que es a lo que se refiere Reverdy- en literatura”⁵⁸⁷. Godard sería el cineasta que con más encono habría trabajado el cine como campo de la metáfora, donde la imagen consiste en su relación con otras, llegando al extremo de materializar una “tercera imagen”, central en *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-1998), que es imagen-relación e imagen-objeto al mismo tiempo debido a las sobreimpresiones, las que permiten que los ojeadores de *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) persigan “por el mismo bosque”⁵⁸⁸ a *Los amantes crucificados* (Chikamatsu monogatari, Kenji Mizoguchi, 1954), que la relación, siempre virtual, se solidifique en una imagen nueva, suma de dos. Esta doble ubicación de la imagen, que remite a dos unidas ya para siempre

⁵⁸⁵ - Viota, Paulino, “Forma local y forma global: *Una mujer de París* (A woman of Paris, Charles Chaplin, 1923)”, op. cit., p. 228.

⁵⁸⁶ - Reverdy, Pierre, “L’image”, Nord-Sud, 13-III-18, recogido en *Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l’art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion, p. 75.

⁵⁸⁷ - Viota, Paulino, “El cine, arte sin imágenes”, *Cahiers du cinéma España*, nº 40, diciembre 2010, p. 20. Asimismo, Godard afirmaba que “no existe una imagen, sólo hay relaciones de imágenes. Los surrealistas lo vieron claramente: un poeta como Pierre Reverdy decía que, cuanto más lejanas son las relaciones, más fuerte y justa es la imagen”. Aidelman, Nuria, de Lucas, Gonzalo (eds.), *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010, p. 354

⁵⁸⁸ - *Ibidem*, p. 21.

en una tercera, imagen con dos pies en dos sitios distintos, pero imagen sólida y consistente, muestra el corazón de la misma como uno con poderes más amplios de los habitualmente ejercidos, lo que llevará a Viota a decir en este mismo texto que habitualmente el cine ha sido un “arte sin imágenes”.

Pero si es la centralidad de la narración, recusada por Godard, lo que hace que esa ausencia de imágenes sea dominante en el cine, lo sorprendente llega cuando no es sino Ford el ejemplo que mejor permitirá a Viota mostrar un tipo de imagen que está a la vez dentro y fuera de sí misma. Ford y Godard (y Chaplin) se funden en un gran abrazo cuando Viota analiza *Río Grande* en sus cursos o en “El arte secreto de John Ford”, otro breve texto donde se muestra cómo el americano de corazón irlandés logra materializar en sus imágenes la relación entre dos términos uno de los cuales ni siquiera ha sido mostrado. Dos ejemplos:

La escena de la enfermería –para mí, uno de los momentos más altos del cine de Ford-, está enteramente construido sobre dos miradas. Primero es la de Jeff, que despierta –ha dormido aquí por los golpes recibidos en el boxeo de la noche- y ve sucesivamente las miradas y las silenciosas sonrisas de su rival y ahora amigo (...) y de sus compañeros Sandy y Tyree, que, con delicadeza fraternal, han acudido a verle despertar. A continuación, es la de Kirby, que a escondidas por su condición de coronel, mira, como padre, a través de la ventana para ver qué ha sido de su hijo y atisba el momento en el que el médico llama *sonny* a Jeff a la vez que le da una cucharada, a lo que el chico responde con una mueca de asco y frotándose la barriga: *That’s castor oil!* Todo en esa imagen, que vemos con los ojos del padre, nos remite a la infancia de Jeff, que su padre se ha perdido; así que en el contraplano comprendemos la sutil sucesión de sentimientos que pasan por el rostro de Kirby: tras la curiosidad, alegría por el éxito de su hijo con los compañeros, ternura y luego tristeza nostálgica por su familia destruida.

(...) Luego, es otra vez la sorpresa de Kathleen cuando descubre en el baúl de su marido la vieja caja de música con la canción de sus años felices. Por su rostro pasan las mismas emociones –alegría, ternura y nostalgia- que acabamos de ver en el de Kirby ante ese hijo que también viene del pasado. Ésta es para mí –esa concordancia de expresiones entre Kirby y Kathleen - la más hermosa correspondencia cinematográfica que conozco. Luego, lentamente, el rostro de Kathleen se desenfoca, parece inmediato el *flashback* que materializará la imagen interior que sentimos se ha formado en ella. Lo que sigue es un plano-contraplano de Kirby y Kathleen mirándose frente a frente en silencio hasta que la llegada de los *regimental singers* parece despertar a la mujer: no hemos salido del presente, pero como en la imagen de Jeff en la enfermería, se diría que estamos a la vez en el presente y el pasado, que la imagen es *doble*. No creo que ninguna otra película logre evocar tan intensamente el pasado sin una sola imagen suya como lo hace *Río Grande*.⁵⁸⁹

Posiblemente no exagera Viota al ponderar tan altamente las dos escenas que describe, para él muestras refinadas a la vez de arte en el establecimiento de correspondencias, y en el de obtener la transfiguración de una escena real visible

⁵⁸⁹ - Viota, Paulino, “El arte secreto de John Ford”, Cahiers du cinéma España, n^o 43, marzo 2011, p. 83.

en otra evocada invisible, las dos presentes ante nosotros porque Ford no solo muestra la añoranza en los ojos de su actor, algo que podrían tal vez hacer muchos, sino que organiza la realidad de la escena de tal modo que apoye el sentimiento de ese mirar: el presente es transfigurado, a la vez presente y pasado, doble imagen que solo existe en los ojos del personaje de Wayne pero que Ford nos hace llegar por su modo de ponerlo en escena.

Al mismo tiempo, no puede dejar de observarse que Viota, el analista, apenas ha hecho algo más que describir en detalle la película, mirarla, parafraseando en cierto modo a Zunzunegui, muy de cerca. Viota disecciona las escenas y las narra como si estuvieran sucediendo en ese mismo momento. Este arte no es solo el de mirar una película, sino el de hacerlo sabiendo mostrar cómo la propia película mira. Es un extraño arte, raro de encontrar y por añadidura bastante denostado: el de reflexionar sobre una obra describiéndola, contándola, “como se reza una oración”⁵⁹⁰. Ciertamente, para Viota el arte del cine siempre fue el de la narración, y nunca perdió esto de vista cuando tuvo que continuar por otros medios. Nunca se elevará por tanto desde las obras a los diagnósticos culturales de un Daney, por poner un ejemplo, pero la dignidad de las formas en cuestión habrá quedado a salvo, defendidas como rey medieval por su mejor caballero (que, por supuesto, siempre es el que también intenta, o intentó en este caso, beneficiarse a la reina). Es lo mínimo que se puede pedir.

⁵⁹⁰ - Viota, Paulino, “Como se reza una oración”, *Historia del cine*, vol. I, Diario16, nº 286, 15-III-87, p. 30.

CONCLUSIONES

Tras *Cuerpo a cuerpo*, la obra de Viota queda detenida en un limbo nada inusual durante varias décadas, en las cuales *Contactos* adquiere fama legendaria, en cierto modo alimentada, como ya señalamos en la introducción, por el prestigio como docente de su director, al tiempo que las otras películas prácticamente desaparecen de la historia del cine español, salvo por contadas referencias a *Con uñas y dientes* en algunos artículos y libros dedicados al cine de la transición. Por supuesto, de los cortos y medimétrajes nada más se vuelve a saber, destino común de todo el cine no de largometraje y no realizado en 35mm hasta hace bien poco.

En la presente investigación, no hemos buscado defender la obra de Viota, sino comprenderla; es este proceso de comprensión, de análisis y estudio, el que descubre su interés y, en ocasiones, excelencia, y no al revés. Creemos que es el orden correcto. Así, esperamos haber mostrado al menos dos cosas: la calidad cinematográfica de esta obra, así como su interés en relación con la historia del cine español, de la que en cada periodo es, sin falta, comentario relevante. Ciertamente, la extensión del capítulo dedicado a *Contactos*, en contraste con los demás, da fe de que consideramos esta película como su aportación cinematográfica fundamental, pero ello no desmerece la calidad de la obra restante, pese a los ocasionales defectos que en cada ocasión se han señalado.

Así, pretendemos haber mostrado el interés de una práctica que siempre ha ambicionado estar a la altura de, o como mínimo en sincronía con, los tiempos vividos. En la década del Nuevo Cine Español, Viota realiza tres películas de ficción de ambición realista, pero se distingue de aquel como mínimo por el tipo de conflictos elegidos: atención a las clases medias concentrada en una juventud ajena al miserabilismo, sin muertes ni grandes dramas, pero siempre en busca de los conflictos sordos, cotidianos, que muchas personas comunes vivían: la chica que no obtiene permiso para irse de España, el joven en conflicto con sus amigos por su ánimo crítico, la chica que debe abandonar a su novio si quiere trabajar en lo que desea... Ninguno de ellos está en riesgo de morir de hambre o acabar en la cárcel, pero cada conflicto acierta en mostrar el modo sutil pero contundente en que se manifiesta en cada experiencia la miseria tanto de la vida en el franquismo como de la vida de provincias. El cine de los sesenta de Viota muestra el mismo ánimo realista que se propugnaba desde el NCE, pero se niega además a insertar en sus ficciones una explícita dimensión discursiva (el famoso "mensaje"), a introducir personajes que sirvan como referentes ejemplares, figuras simbólicas, metafóricas, etc., buscando que el ánimo "crítico" surja de la descripción detallada de los conflictos, fricciones, etc., de donde se sigue un cine basado en la observación detallada de sus personajes: gestos, palabras, contradicciones... Como mostramos, este proceder lo toma Viota del cine americano, y más concretamente de John Ford (aunque también es cierto que parte de lo dicho se puede predicar asimismo de la película española más vista por aquel al menos en 1966, *La tía Tula*). Para nosotros, queremos subrayar, no se trata de defender el cine americano frente al europeo (la influencia de cineastas como Godard o Makavejev fue también señalada), sino de precisar las raíces del trabajo de Viota como cineasta, que por ejemplo se observa en cómo el interés por el plano-secuencia proviene no solo de Preminger sino también de Godard, y mostrar cómo esto se refleja en las películas. En cierto modo, puede observarse en parte del NCE (y sobre todo en las obras

pertenecientes a la Escuela de Barcelona, pero no solo) un mimetismo hacia el cine moderno de más allá de los Pirineos del que Viota carece. Nuestra opinión es que este es más consciente de su suelo cinematográfico o al menos intenta serle más fiel, es más consecuente con la base de su afición e interés por el cine, lo que le permitirá crear unas obras más sinceras y perdurables, allá donde otras películas han envejecido debido a la impostura que se encontraba en el fondo (o más valdría decir superficie) de su propuesta: tratar de estar “al día” imitando lo que se hacía en los nuevos centros culturales (Francia, Inglaterra...), sin llegar a esas formas por los mismos caminos que los cineastas emulados (y no solo hablamos de la pasión manifiesta de la EB por Godard, Lester o el Antonioni de *Blow up* [1966], sino de la tan malsana de Saura y otros muchos por Buñuel). Imitar a los “avanzados” no te convierte en uno, antes bien corre el riesgo de convertirte en un atrasado. El resultado no puede ser otro que una impostura. Viota se mantiene en cambio bien sujeto a las prácticas que han formado su gusto cinematográfico, aquellas con las que no solo se relaciona de mejor forma sino sobre todo aquellas sobre las que ha reflexionado, que ha indagado y estudiado, lo que genera una pertinencia mayor en todas sus soluciones formales y sobre todo, insistimos, una mayor sinceridad: Viota no trata de ser nada que no es, y los nuevos cines son asumidos en la medida en que sus propuestas se vinculen a las posiciones ya aseguradas (el uso del plano-secuencia o de localizaciones reales en el cine de la nouvelle vague se une al de idénticos elementos en Preminger, Fleischer, Ford, etc.).

Personalmente, propondríamos considerar el ciclo de películas de Viota entre 1966-1968, por el ánimo retratista y crítico de su realidad social, y la influencia de cines foráneos (francés y norteamericano sobre todo), como perteneciente al NCE (o cuando menos a su estela) y, en casos como el de *José Luis*, como una además de las muestras más brillantes del período: recoge un mundo apenas presente en ese cine con un nivel poco habitual de ligereza, inventiva y espontaneidad tanto en la puesta en escena como en el trabajo de su actor protagonista, cuya interpretación nos atrevemos a considerar una de las más notables del período, entre otras cosas por la presencia de una unidad actor-personaje que nos atrevemos a calificar de inédita en el período⁵⁹¹. En efecto nula relación tienen estas películas con la Ley de Cinematografía de García Escudero (son, ciertamente, puro cine amateur/independiente) pero, si el NCE se vincula inevitablemente a ella, sus consecuencias escapan a su control y entre ellas debemos situar no solo las películas que el ministro trató de prohibir y/o censurar, sino las que se generaron en ese aparte todavía en gestación, el cine independiente que podía beber de fuentes similares (una preocupación por la realidad social y una voluntad de renovación formal) aparte de realizarse en respuesta a aquellas mismas películas, en este caso probablemente por considerarlas insuficientes o poco logradas, con contadas excepciones.

En relación al NCE tiene interés ver *Contactos*, en cierto modo un final simbólico de la corriente⁵⁹², en parte por lo mucho que tiene de obra cumbre, extrema, del

⁵⁹¹ - También debemos añadir el uso del sonido directo, que aunque fingido en ocasiones trae una inmediatez material a las imágenes que en el cine español se encuentra en muy contadas películas (de Summers o Picazo, por ejemplo).

⁵⁹² - Por supuesto, hay más: las películas del sitgista Antonio Artero (en la estela de sitgismo puede sin duda considerarse a *Contactos*) o *Umbracle* (1972), de Pere Portabella, por escoger dos ejemplos. Santos Zunzunegui también ha señalado que *Contactos* sería,

nuevo movimiento del cine independiente o marginal, que pretendía impugnar el “posibilismo” del NCE manteniendo sus películas en la ilegalidad (es decir, sin buscar la aprobación de la censura franquista, aunque lo cierto es que había que pasar por ella para proyectarse por ejemplo en festivales) y realizando un trabajo en principio mucho más consciente y crítico sobre el nivel de los significantes. *Contactos* se preocupa por los dramas de la clase trabajadora y muestra sus tristes condiciones de vida, tiene un ánimo crítico manifiesto, pero su puesta en escena extrema la voluntad realista hasta crear un infierno no solo social sino también formal, tensando la cuerda de los planos-secuencia mucho más de lo que lo hicieran obras tan clave y notables como *La tía Tula* o *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1962), pese a ocasionales concomitancias, y atreviéndose a jugar una carta, la del aburrimiento, que era para todo el mundo, de Bazin a Carlos Saura, el límite que una película nunca debía traspasar⁵⁹³. El mundo es el mismo, la película no puede ser más distinta. En 1970, con *Contactos* y no digamos *Duración* (muy desconocida pero de la que pretendemos haber establecido la singularidad e importancia en el panorama artístico de la época), Paulino Viota está en la plena vanguardia de su tiempo. Simplemente, desde el frente del cine narrativo, nadie va más lejos en ese momento.

Y de la vanguardia... a la retaguardia. *Jaula de todos*, *Con uñas y dientes* y *Cuerpo a cuerpo* abandonan la vanguardia, término recordemos importado del mundo militar al artístico, que se conviene bien para *Contactos* y *Duración* y que no solo suele referir una lucha en el campo artístico sino también en el social, pues tanto las vanguardias llamadas históricas como las artísticas tenían una ambición de cambio, de lucha social, que refrendaba el símil militar. Los dos últimos largometrajes de Viota, decíamos, se repliegan en cambio a una posición de retirada, más moderada, menos evidente, pero en el fondo con idéntica intención: plantar cara, afirmarse en un contexto determinado con una estrategia determinada. Todas las obras de Viota son intervenciones en su contexto, tanto el social y político como el estético, frutos de su análisis, críticas de la situación. Son filmes de lucha, en el contexto del cine político de la transición, que implican no solo una reflexión política adecuada, sino su inserción en el contexto narrativo, en *Con uñas y dientes* el trato con el cine de género, la imitación del modelo hollywoodiense o el cine político europeo, la asunción de exigencias comerciales como los desnudos, etc. *Cuerpo a cuerpo* se inserta asimismo en el contexto tanto de la comedia madrileña como del final de la transición, asumiendo con todas las consecuencias una de las características centrales de la primera, la espontaneidad de los nuevos tipos actorales, elevando a los intérpretes a centro de la narración incluso en lo que a su construcción respecta, y además constituye una mirada

por temática, influencias y rigor estético, “toda una crítica en acto” del NCE (Zunzunegui, Santos, “Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971”, en Castro de Paz, José Luis, Pérez Perucha, Julio, Zunzunegui, Santos (coords.), op. cit., p. 166).

⁵⁹³ - “Si yo me pongo en la ventana de mi casa, cuento la historia de fulanita de tal, que es un señor que vive abajo, que se pone un sombrero, se marcha de aquí al Ministerio, le pasan una serie de cosas y vuelve a su casa, a lo mejor resulta que es un señor muy interesante y el que lo escribe hace una cosa maravillosa, pero ha de ser siempre muy subjetivado, porque si solamente cuenta lo que hace ese señor, normalmente es aburridísimo”. Bilbatúa, Miguel, Rodríguez Sanz, Carlos, del Amo, Álvaro, “Conversación con Carlos Saura”, Nuestro Cine nº 51, 1966, p. 22.

ambivalente, amarga respecto a la generación del director, un triste balance del poso dejado por los últimos años del franquismo y primeros de la democracia. *Cuerpo a cuerpo* ni participa de la cinefilia oportunista y hueca de parte de la comedia madrileña ni de los júbilos de la nueva democracia, ni de los llantos de la generación que de repente se hace vieja ni de la fiesta perpetua de la que acaba de llegar a la juventud (o mejor dicho: en los dos últimos casos, participa tanto de ellos como de sus contrarios, lo cual es todo un logro). La retaguardia define un espacio donde la innovación (que podríamos asimilar a la lucha en el frente) se reduce pero no por abandono de la lucha sino por redefinición de la posición a ocupar en la misma, en este caso, como pudimos ver: eliminar al lenguaje del primer término, sin que esto implique dejar de prestarle atención. Viota modifica posiciones, pero manteniéndose en idéntico frente ideológico y con idéntica intención impugnadora, crítica y desestabilizadora.

La peculiar vida del cine en España acabó convirtiendo a Viota en un analista cinematográfico, un honorable profesor que cambió el terreno de lucha a la defensa del análisis de las formas cinematográficas, el análisis textual. El Nuevo Frente Crítico perdió su guerra (ganada por críticos como Diego Galán, momento cumbre de cuyo triunfo bien puede ser el detalle de haber sido el autor de la necrológica de Francisco Llinás en *El País*⁵⁹⁴) pero en parte la ganó en la universidad, donde Viota sin embargo nunca se integró del todo (el subtítulo del curso que dio durante años a instancias de Domenec Font en la Pompeu Fabra era “un elefante en una cacharrería”), más habitual de centros culturales, escuelas de cine o cursos de verano. Viota evoluciona del filmidealismo cinéfilo, presuntamente a-ideológico⁵⁹⁵, a la semiótica marxista, el materialismo cinematográfico y las buenas relaciones con el NFC, para pasar a convertirse en un cineasta aplicado, responsable de sus deberes como tal, activo en su retaguardia, que finalmente se refugia en las clases y artículos para seguir viviendo (de) su pasión en la medida de lo posible. Pero eso viene de la mano del progresivo abandono de la reflexión teórica, de la nueva separación de forma y discurso (o forma e ideología) y finalmente del retorno del supuesto rechazo de las ideologías, que por supuesto quiere decir abandono de la izquierda y retorno a la hogareña derecha, un destino que Viota comparte con muchos miembros de su generación y alguna más de las amamantadas durante el franquismo. En “El vértigo de la rectificación” da las gracias de esto nada menos que a John Ford, cuya influencia al parecer le protegió de caer en el “fanatismo ideológico omnipresente en aquellas épocas de oposición al franquismo” (habla del marxismo en el que ya hemos visto que “cayó” completamente, pese a lo que diga aquí), quizás gracias a haberse prendado “de él cuando aún era un niño, **antes** de la invasión de la ideología”.

⁵⁹⁴ - Galán, Diego, “Francisco Llinás, combativo crítico de cine y actor eventual”, *El País*, Madrid, 25-II-11.

⁵⁹⁵ - Si en algo insiste Félix Martialay en la entrevista que le hizo Iván Tubau, es en su independencia política (por ejemplo, “yo siempre he sido muy tonto en política, nunca me entero de esas cosas”, en Tubau, Iván, op. cit., p. 78, una declaración que recuerda mucho a cierta frase célebre de cierto dictador hispano sobre la conveniencia de no meterse en política). Los críticos de Nuestro Cine se habrían “politizado”, cuando hasta entonces la política no había estado presente en la labor crítica. En efecto, y una vez más insistimos en ello, se manifiesta aquí la consideración de que solo es política, ideología, aquello que se opone a la ideología y política triunfantes, que no es sino naturaleza.

Antes de Marx, de Althusser, de Cahiers, en los Escolapios, la Iglesia, en Santander y la España franquista, parece ser, no había ideología. Concluyamos con la constatación de que la sombra de Martialay es alargada: Finis coronat opus...

CONCLUSIONS

Après *Cuerpo a cuerpo*, pendant quelques décennies, l'œuvre de Viota resta figée dans une impasse, tout sauf inhabituelle, durant laquelle *Contactos* acquit une notoriété légendaire, en quelque sorte nourrie, comme nous le signalions dans l'introduction, par le prestige du travail d'enseignant de son réalisateur, tandis que ses autres films disparurent pratiquement de l'histoire du cinéma espagnol, mises à part de rares mentions de *Con uñas y dientes* dans quelques articles et livres dédiés au cinéma de la Transition. Bien entendu, on n'entendit plus parler de ses courts et moyens métrages, destin commun, jusqu'à tout récemment, de tout cinéma qui ne fut ni de long métrage ni de réalisation en 35mm.

Dans la présente recherche, nous n'avons pas cherché à défendre l'œuvre de Viota, mais plutôt à la comprendre; c'est ce processus de compréhension, d'analyse et d'étude qui démontre son intérêt et, parfois, son excellence, et non l'inverse. Ceci, pensons-nous, serait l'ordre correct. De cette manière, nous souhaitons avoir démontré au moins deux choses: la qualité cinématographique de cette œuvre ainsi que son intérêt pour l'histoire du cinéma espagnol, étant toujours, à chacune de ses différentes périodes, un commentaire pertinent de celle-ci. En comparaison aux autres, l'étendue du chapitre dédié à *Contactos* montre certainement que nous considérons ce film comme un apport cinématographique fondamental, sans pour autant déprécier la qualité du reste de l'œuvre, et ce malgré les quelques défauts occasionnels qui furent signalés le cas échéant.

Nous prétendons donc avoir montré la pertinence d'une pratique qui aspira toujours à être à la hauteur de son temps, ou au moins en synchronie avec celui-ci. Durant la décennie du Nouveau Cinéma Espagnol, Viota réalisa trois films de fiction de prétention réaliste, mais se distingua de ce dernier au moins par le type de conflits qu'il choisit: l'examen des classes moyennes, centré sur une jeunesse étrangère au misérabilisme, sans morts ni grands drames, mais toujours à la recherche de conflits sourds, quotidiens, que vivaient beaucoup de personnes ordinaires: la fille qui n'obtient pas de permis pour quitter l'Espagne, le jeune en conflit avec ses amis à cause de son esprit critique, la jeune femme qui doit abandonner son copain pour travailler dans ce qu'elle désire... Personne n'est en danger de mort ou ne risque de finir en prison, mais chaque conflit réussit à montrer le mode subtil, mais frappant, selon lequel se manifeste la misère dans chaque expérience, tant de la vie durant le franquisme que de la vie en province. Le cinéma des années 60 de Viota montre le même esprit réaliste que préconisait le Nouveau Cinéma Espagnol, se défendant cependant d'inclure dans ses fictions une dimension explicitement discursive (le fameux « message »), tout comme d'introduire des personnages qui servent de référents exemplaires, figures symboliques, métaphoriques, etc., cherchant plutôt que l'esprit critique surgisse de la description détaillée des conflits, frictions, etc., d'où l'émergence d'un cinéma basé sur l'observation minutieuse de ses personnages: gestes, mots, contradictions... Comme nous l'avons montré, Viota reprend cette façon de procéder du cinéma américain, et plus concrètement de John Ford (même s'il est vrai que ceci est aussi valable en partie pour le film espagnol le plus vu par Viota en 1966, *La tía Tula*). En ce qui nous concerne, nous voulons souligner qu'il ne s'agit pas de défendre le cinéma américain face à l'europpéen (l'influence de cinéastes comme Godard ou Makavejev a aussi été signalée), mais plutôt de préciser les racines du travail de Viota comme cinéaste, qu'on peut par exemple

observer dans le fait que son intérêt pour le plan-séquence provient non seulement de Preminger, mais aussi de Godard, et de montrer comment ceci se reflète dans ses films. D'une certaine manière, on peut observer dans une partie du Nouveau Cinéma Espagnol (surtout dans les œuvres attribuables à l'École de Barcelone, bien que pas exclusivement) un mimétisme du cinéma moderne d'au-delà des Pyrénées qu'on ne retrouve pas chez Viota. À notre avis, ce dernier est plus conscient de ses bases cinématographiques, ou essaie au moins de leur être fidèle; il est plus conséquent avec le fondement de son goût et intérêt pour le cinéma, ce qui lui permettra de créer des œuvres plus sincères et durables là où d'autres films ont vieilli à cause de l'imposture qui se trouvait au fond (mieux vaudrait dire à la surface) de leur proposition : tenter d'être « à jour » en imitant ce qui se faisait dans les nouveaux centres culturels (en France, en Angleterre...), sans arriver à ces formes par les mêmes chemins que les cinéastes émulés (et nous ne parlons pas seulement de la passion manifeste de l'École de Barcelone pour Godard, Lester ou l'Antonioni de *Blow up* [1966], mais aussi de celle, si malsaine, de Saura et de tant d'autres pour Buñuel). Imiter les « avancés » ne convertit pas en l'un d'eux, mais fait plutôt courir le risque, avant tout, de se convertir en un retardé. Le résultat ne peut être autre chose qu'une imposture. Au contraire, Viota reste strictement soumis aux pratiques qui ont formé son goût cinématographique, celles avec lesquelles non seulement il dialogue le mieux, mais, surtout, celles sur lesquelles il a réfléchi, qu'il a approfondies et étudiées, ce qui génère une pertinence plus grande dans toutes ses solutions formelles et, surtout, nous insistons, une plus grande sincérité : Viota n'essaie pas d'être ce qu'il n'est pas, et les nouveaux cinémas sont assumés dans la mesure où leurs propositions sont reliées aux positions déjà assurées (l'usage du plan-séquence ou d'emplacements réels dans le cinéma de la Nouvelle Vague rejoint celui d'éléments identiques chez Preminger, Fleischer, Ford, etc.).

Quant à nous, de par leur esprit portraitiste et critique de leur réalité sociale ainsi que de par l'influence qu'ils ont subie de cinémas étrangers (français et nord-américain surtout), nous proposerions de considérer le cycle de films de Viota situé entre 1966-1968 comme appartenant au Nouveau Cinéma Espagnol (ou, tout au moins, comme étant dans son sillage) et, dans des cas comme *José Luis*, comme étant d'autre part l'un des exemples parmi les plus brillants de l'époque : il reprend un monde à peine présent dans ce cinéma avec un degré peu habituel de légèreté, d'inventivité et de spontanéité, tant en ce qui a trait à la mise en scène qu'au travail de son acteur protagoniste, dont nous oserions considérer l'interprétation comme l'une des plus notables de l'époque, entre autres choses grâce à l'unité acteur-personnage, que nous qualifierions d'inédite durant cette période⁵⁹⁶. En effet, ces films n'entretiennent aucun lien avec la Loi de Cinématographie de García Escudero (ils sont, incontestablement, pur cinéma amateur/indépendant), mais, si le Nouveau Cinéma Espagnol est inévitablement influencé par cette Loi, certaines de ses conséquences échappèrent à son contrôle, parmi lesquelles on se doit de mentionner non seulement les films que le ministre essaya d'interdire et/ou de censurer, mais aussi ceux qui se générèrent dans ce monde à part encore en

⁵⁹⁶ Nous devons aussi ajouter l'usage du son direct qui, même s'il est feint en quelques occasions, apporte une immédiateté matérielle aux images qu'on retrouve en de très rares films dans le cinéma espagnol (de Summers ou de Picasso, par exemple).

gestation, le cinéma indépendant, qui pouvait s'abreuver à des sources similaires (une préoccupation pour la réalité sociale et une volonté de renouvellement formel) tout en se produisant en réponse à ces mêmes films, dans ce cas-ci probablement parce qu'on les considérait insuffisants ou peu réussis, sauf en quelques rares exceptions.

En relation avec le Nouveau Cinéma Espagnol, il est intéressant de voir *Contactos*, d'une certaine façon, comme une fin symbolique du courant⁵⁹⁷, en partie à cause de tout ce qu'il comporte d'œuvre culminante, extrême, de ce nouveau mouvement de cinéma indépendant ou marginal qui prétendait contester le « possibilisme » du Nouveau Cinéma Espagnol en maintenant ses films dans l'illégalité (c'est-à-dire sans chercher l'approbation de la censure franquiste, même s'il est vrai qu'on devait s'y soumettre pour, par exemple, projeter dans des festivals) et en réalisant un travail en principe beaucoup plus conscient et critique quant aux signifiants. *Contactos* s'intéresse aux drames de la classe ouvrière et montre ses tristes conditions de vie, entretient un esprit critique manifeste, mais sa mise en scène pousse la volonté réaliste jusqu'à la création d'un enfer non seulement social, mais aussi formel, tendant la corde des plans-séquences beaucoup plus loin que ne l'avaient fait des œuvres clés aussi importantes que *La tía Tula* ou *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1962), et ce malgré quelques concomitances, tout en osant jouer une carte, celle de l'ennui, qui était pour tout le monde, de Bazin à Carlos Saura, la limite qu'un film ne devait jamais dépasser⁵⁹⁸. Le monde est le même, le film ne peut être plus distinct. En 1970, avec *Contactos*, et ne parlons pas de *Duración* (très méconnu, mais duquel nous prétendons avoir établi la singularité et l'importance dans le panorama artistique de l'époque), Paulino Viota est de plain-pied avec l'avant-garde de son temps. Simplement, depuis le front du cinéma narratif, personne n'alla plus loin à ce moment-là.

Et de l'avant-garde... à l'arrière-garde. *Jaulas de todos*, *Con uñas y dientes* et *Cuerpo a cuerpo* abandonnent l'avant-garde, terme, on se le rappellera, importé du monde militaire vers l'artistique, qui convient bien pour *Contactos* et *Duración*, et qui fait souvent référence à une lutte non seulement dans le champ artistique, mais aussi dans le champ social, étant donné que tant les avant-gardes dites historiques que les artistiques étaient motivées par une prétention de changement, de lutte sociale, qui entérinait l'usage de la métaphore militaire. Au contraire, les deux derniers longs métrages de Viota, disions-nous, se replient vers une position de

⁵⁹⁷ Bien entendu, il y en a plus : les films du sitgiste Antonio Artero (on peut sans doute considérer *Contactos* comme étant dans le sillage du sitgisme) ou *Umbracle* (1972) de Pere Portabella, pour ne choisir que deux exemples. Santos Zunzunegui a aussi souligné qu'à cause de sa thématique, de ses influences et de sa rigueur esthétique, *Contactos* serait « toute une critique en acte » du Nouveau Cinéma Espagnol (Zunzunegui, Santos, « Llegar a más el cine español entre 1962 y 1971 », dans Castro de Paz, José Luis, Pérez Perucha, Julio, Zunzunegui, Santos (coord.), *op. cit.*, p. 166.

⁵⁹⁸ « Si, chez moi, me postant à la fenêtre, je raconte l'histoire de je ne sais qui, un monsieur qui vit en bas, qui se met un chapeau, part pour le Ministère, où on lui refile une série de choses pour ensuite revenir chez lui, peut-être qu'au final il s'agit d'un monsieur très intéressant et que celui qui écrit fait une chose merveilleuse, mais ça doit être toujours très subjectivé, car si on raconte seulement ce que fait le monsieur, normalement ce sera très ennuyant. » Bilbatúa, Miguel, Rodríguez Sanz, Carlos, del Amo, Álvaro, « Conversación con Carlos Saura », *Nuestro Cine* n° 51, 1966, p. 22.

retraite, plus modérée, moins évidente, mais au fond de prétention identique : tenir tête, s'affirmer dans un contexte déterminé avec une stratégie déterminée. Toutes les œuvres de Viota sont des interventions dans leur contexte, tant social que politique et esthétique, fruits de leur analyse, critiques de leur situation. Dans le contexte du cinéma politique de la Transition, ce sont des films de lutte qui impliquent non seulement une réflexion politique adéquate, mais aussi leur inclusion dans le contexte narratif, le compromis avec le cinéma de genre dans *Con uñas y dientes*, l'imitation du modèle hollywoodien ou du cinéma politique européen, la prise en charge des exigences commerciales comme la nudité, etc. Comme tel, *Cuerpo a cuerpo* s'insère autant dans le contexte de la comédie madrilène que dans celui de la fin de la Transition, assumant l'une des caractéristiques principales de la première, la spontanéité des nouveaux types d'acteurs, faisant ainsi des interprètes le centre de la narration, même en ce qui concerne sa construction, avec tout ce que ceci implique, et construisant, donc, un regard ambivalent, amer quant à la génération du réalisateur, un triste bilan de la lie laissée par les dernières années du franquisme et les premières années de la démocratie. *Cuerpo a cuerpo* ne participe ni à la cinéphilie opportuniste et creuse d'une partie de la comédie madrilène, ni des jubilations de la nouvelle démocratie, ni des plaintes de la génération qui, d'un coup, se fait vieille, ni de la fête perpétuelle de celle qui vient tout juste de se faire jeune (ou, mieux dit : dans les deux derniers cas, il participe autant des uns comme des autres, ce qui est tout un exploit). L'arrière-garde se réfère à un espace où l'innovation (qu'on pourrait associer à la lutte sur le front) se réduit, mais non pas à cause d'un abandon de la lutte, sinon plutôt d'une redéfinition de la position à occuper au sein de cette dernière, dans ce cas-ci, comme nous l'avons vu : éliminer le langage de la première, sans pour autant que ceci implique qu'on arrête de lui prêter attention. Viota modifie ses positions, mais se maintient sur le même front idéologique, avec la même volonté accusatrice, critique et déstabilisante.

La vie particulière du cinéma en Espagne finit par transformer Viota en un analyste cinématographique, en un honorable professeur qui troqua le terrain de la lutte pour la défense de l'analyse des formes cinématographiques, de l'analyse textuelle. Le Nouveau Front Critique perdit son combat (gagné par des critiques comme Diego Galán, dont le moment crucial de son triomphe pourrait bien être le fait d'avoir été l'auteur de la nécrologie de Francisco Llinás dans *El País*⁵⁹⁹), mais il le gagna en partie à l'université, où Viota, cependant, ne s'intégra jamais complètement (le sous-titre du cours qu'il donna pendant des années à la demande de Domenec Font à la Pompeu Fabra fut « un éléphant dans un magasin de porcelaine »), étant plutôt habitué aux centres culturels, aux écoles de cinémas ou aux cours d'été. Viota évolue d'un filmidéaliste cinéophile, supposément a-idéologique⁶⁰⁰, vers la sémiotique marxiste, le matérialisme cinématographique et

⁵⁹⁹ Galán, Diego, "Francisco Llinás, combativo crítico de cine y actor eventual", *El País*, Madrid, 25-II-11.

⁶⁰⁰ Si Félix Martialay, dans l'entrevue que lui fit Iván Tubau, insiste sur un point en particulier, c'est bien sur son indépendance politique (par exemple : « j'ai toujours été très idiot en politique, je ne comprends jamais rien à ces choses-là » dans Tubau, Iván, *op. cit.*, p. 78 ; une déclaration qui rappelle beaucoup une certaine phrase célèbre d'un certain dictateur hispanique à propos de la convenance de ne jamais entrer en politique). Les critiques de Nuestro Cine se seraient « politisés », quand jusqu'alors la politique n'avait

les bonnes relations avec le Nouveau Front Critique, pour ensuite devenir un cinéaste appliqué, responsable de ses devoirs en tant que tels, actif dans l'arrière-garde, qui se réfugierait finalement dans les salles de cours et dans les articles pour continuer, dans la mesure du possible, à vivre (de) sa passion. Cependant, ceci vint de pair avec l'abandon progressif de la réflexion théorique, de la nouvelle séparation entre forme et discours (ou forme et idéologie) et, finalement, avec le retour du supposé refus des idéologies qui, bien entendu, veut dire l'abandon de la gauche et le retour vers la droite casanière, un destin que Viota partage avec beaucoup de membres de sa génération et d'une autre qui grandit durant le franquisme. Dans « El vértigo de la rectificación », par rapport à ceci, il remercie John Ford, ni plus ni moins, dont l'influence, semblerait-il, l'empêcha de tomber dans le « fanatisme idéologique omniprésent durant ces époques d'opposition au franquisme » (il parle ici du marxisme dans lequel, nous l'avons vu, il « tomba » complètement, malgré ce qu'il en dit ici), peut-être grâce au fait qu'il le connut « quand il était encore un enfant, **avant** l'invasion de l'idéologie ». Avant Marx, Althusser, les Cahiers, il n'y avait pas d'idéologie. Concluons en constatant qu'est longue l'ombre de Marialay : *Finis coronat opus...*

pas été présente dans le travail critique. En effet, et nous insistons une fois de plus sur ce point, ce qui se manifeste ici, c'est la conviction que la politique, l'idéologie, sont seulement ce qui s'oppose à l'idéologie et à la politique triomphantes, qu'elles ne sont pas autre chose que la nature.

FILMOGRAFÍA

1966. LAS FERIAS

Dirección, guión, fotografía, montaje, sonido, voz en off: Paulino Viota.

Datos técnicos

Duración: 27 minutos. **Rodaje:** Santander, 17 julio a 12 agosto 1966. Super 8mm. Color. 1x1'33. **Estreno:** Ateneo de Santander, 5 septiembre 1966.

1966. JOSÉ LUIS

Dirección, fotografía, montaje, sonido: Paulino Viota. **Argumento:** Javier Vega. **Script y ayudante de dirección:** Antonio García Caviedes.

Datos técnicos

Duración: 33 minutos. **Rodaje:** Santander, 15-26 septiembre 1966. Super 8mm. Color. 1x1'33. **Estreno:** Ateneo de Santander, 14 octubre 1966.

Reparto

José Luis: Javier Vega. **Madre:** Concha Rincón. **Padre:** Carlos Bertrand. **Rosi:** Rosa G. Güemes. **Amigos:** Guadalupe G. Güemes, Guillermina Maurica, Antonio Sánchez, Leandro Mateo, Rafa Álvarez, Toni Burgués.

1967. TIEMPO DE BUSCA

Dirección, fotografía, montaje, sonido: Paulino Viota. **Guión:** Guadalupe G. Güemes y Paulino Viota. **Ayudante de dirección:** Félix Bolado. **Eléctricos:** Felipe Nieto, Carlos Nieto. **Colaboraciones sin especificar:** Rosa G. Güemes, Luis G. Espada.

Datos técnicos

Duración: 37 minutos. **Rodaje:** Santander, 26 de diciembre 1966 a 6 de enero 1967. Super 8mm. Color. 1x1'33. **Estreno:** Caja de Ahorros, Santander, 17-II-67.

Reparto

Tina: Guadalupe G. Güemes. **Mari Carmen:** Rosa María Martín. **Madre:** María Teresa Zugadi. **José Luis:** Antonio Sánchez. **Amigo en fiesta:** Paulino Viota.

1968. FIN DE UN INVIERNO

Dirección: Paulino Viota. **Guión:** Javier Vega, Paulino Viota. **Música:** Félix Bolado. **Fotografía:** Luis G. Espada. **Montaje:** Paulino Viota. **Montaje de negativo:** Gonzalo

Álvarez, Guadalupe G. Güemes. **Encargado de producción y créditos:** Gonzalo Álvarez.

Datos técnicos

Duración: 28 minutos. **Rodaje:** Santander y Bilbao, 16 febrero al 2 marzo 1968. 16mm. Blanco y negro. 1x1'33. **Estreno:** 10º Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, noviembre 1968.

Reparto

Tina: Guadalupe G. Güemes. **Luis:** Luis Porcar. **Amigo:** Javier Vega. **Jaime:** Carlos Mirapeix. **Jefe de laboratorio:** Santiago Pérez Obregón.

1970. DURACIÓN

Dirección: Paulino Viota.

Datos técnicos

Duración: 1 minuto, en cinta sin fin. **Rodaje:** enero 1970. 16mm. Blanco y negro. Muda. 1x1'33. **Estreno:** Ateneo de Bilbao, 6-II-70.

1970. CONTACTOS

Dirección, producción: Paulino Viota. **Guión:** Javier Vega, Santos Zunzunegui, Paulino Viota (con aportaciones de José Ángel Rebolledo). **Fotografía y cámara:** Ramón Saldías. **Montaje:** Paulino Viota. **Ayudante de dirección:** José Ángel Rebolledo. **Colaboraciones sin especificar:** José Sámano, Fernando Machado, Lola Villanueva.

Datos técnicos

Duración: 65 minutos. **Rodaje:** Madrid, mayo 1970. 16mm. Ampliación a 35 mm. Blanco y negro. 1x1'33. **Laboratorio:** Fotofilm Madrid. **Sonorización:** CEHASA. **Estreno:** II Semana de Cine de Autor de Benalmádena, noviembre 1970.

Reparto

Tina: Guadalupe G. Güemes. **Javier Irurita:** José Francisco Fernández. **Dueña de la pensión:** Eka García. **Amante:** Julián Sánchez. **Camarera:** Camino Gárriz. **Juan:** José Miguel Gándara. **Policías:** José Ángel Rebolledo, Andrés Rodríguez.

1974. JAULA DE TODOS

Dirección: Paulino Viota. **Producción:** Luciano Berriatúa, Eugenio Sanz Parrilla. **Guión:** Paulino Viota, basado en "Ceci n'est pas un conte", de Denis Diderot. **Fotografía:** Miguel Ángel López. **Sonido:** Juan Navarro. **Montaje:** Paulino Viota.

Datos técnicos

Duración: 14 minutos. **Rodaje:** verano 1974. 16mm. Ampliación a 35mm. Color. 1x1'33. **Laboratorio:** Foto-Film.

Reparto

Concha: Guadalupe G. Güemes. **Eduardo:** Francisco Algora. **Narrador:** Fidel Almansa. **Doctor José Luis Vargas:** Alberto Blasco. **Muchacha:** Ana Frígola.

1978. CON UÑAS Y DIENTES

Dirección: Paulino Viota. **Guión:** Paulino Viota, Javier Vega. **Director de fotografía:** Raúl Artigot. **Ayudante de dirección:** Pedro Rosado. **Montaje:** Julio Peña. **Música:** Julián Llinás, basada en la "Sonata en La menor, Op. 1, nº 4" de Georg Friedrich Haendel. **Canción "Con uñas y dientes":** música de J. Llinás, letra de J. Vega y P. Viota, cantada por Alicia Sánchez.

Datos técnicos

Productora: Piquío Films y Góndola S.A. **Dirección de producción y productor ejecutivo:** Ángel Huete. **Adjunto de producción:** Francisco Llinás. **Ayudante de producción:** Andrés Santana. **Secretaria de rodaje:** Margarita Fernández. **Regidor:** Ricardo García. **Maquillaje:** Ángel Luis de Diego. **Decoración:** Antonio Belinzón. **Segundo operador:** Antonio Cuevas. **Ayudante de cámara:** Luis Peña. **Foto-fija:** Manuel Martínez. **Ayudante de montaje:** Susana Ocaña. **Auxiliar de montaje:** Elena Ocaña. **Auxiliar de dirección:** Benito Goyanes. **Auxiliar de cámaras:** José Antonio García. **Ayudante de maquillaje:** José Quetglas. **Peluquera:** María Nieves Sánchez. **Figurinista:** Antonio Muñoz. **Sastra de rodaje:** Flora Salamero. **Director de doblaje:** Rafael de Penagos. **Ingeniero de sonido:** Jesús Escalante. **Sonorización:** Tecnison. **Grabación de música:** Kirios. **Efectos sala:** Luis Castro. **Efectos especiales:** Luis Peña. **Laboratorios:** Fotofilm Madrid. **Estudios de rodaje:** Arganda. **Atrezzo:** Vázquez, hnos. **Cámaras:** Pérez Climent. **Transportes:** Fontal. **Grupos electrógenos:** G.E.U. **Vestuario general:** Peris, hnos. **Material Eléctrico:** Romera. **Rodaje:** Madrid, Coslada y Paracuellos del Jarama, 29 agosto a 16 octubre 1977. **Estreno de la primera versión:** Sevilla, 7 de abril 1978. **Estreno de la versión definitiva:** 26 Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 13 de septiembre 1978. **Estreno en Madrid:** 28 mayo 1979. **Duración:** 97 minutos. 35mm. Color. 1x1'66.

Reparto

Marcos: Santiago Ramos. **Aurora:** Alicia Sánchez. **Rodolfo Ortiz:** Alfredo Mayo. **Lucía:** Guadalupe G. Güemes. **Juan:** Víctor Petit. **Epifanio:** Antonio Malonda. **Salvador:** Fidel Almansa. **Lucas:** Eduardo Bea. **Eduardo:** José Manuel Cervino. **Matones:** Francisco Casares, Antonio Asunción, Ángel de Andrés López. **Asesino:** Luis Politti. **Policía:** Francisco Vidal. **Emilio:** Aramis Ney. **Ejecutivos:** Jesús Sastre, Alberto Blasco. **Presidente del Consejo:** Angel Terrón. **Banquero:** Ramón Reparaz. **Contacto:** José Luis Barceló. **Informador:** Gregorio Quintana. **Profesor:**

Guillermo Heras. **Obreros:** Fernando Chinarro, Antonio Gonzalo, José Thelman, Pepe Yepes. **Niña:** María José Montero.

1982. CUERPO A CUERPO

Dirección: Paulino Viota. **Guión:** Paulino Viota, Francisco Ors, los actores. **Fotografía:** Carles Gusi (primer rodaje), Federico Ribes (segundo rodaje), Julio Madurga (tercer rodaje)⁶⁰¹. **Montaje:** Julio Peña.

Datos técnicos

Productora: Piquío Films S.A. **Jefe de producción:** Francisco Ors (primer rodaje), José Manzarbeitia (segundo y tercer rodaje). **Ayudante de producción:** Guadalupe G. Güemes (tercer rodaje). **Adjunto de producción:** Germán Ameave. **Cámara primer rodaje:** Josep Gusi. **Ayudante de cámara tercer rodaje:** Nicéforo Ortiz. **Sonido directo:** Miguel Ángel Córdor. **Ayudante de montaje:** Manuel Laguna. **Auxiliar de montaje:** Domingo Paulogorrán. **Ayudante de dirección:** José María Guajardo. **Efectos sala:** Luis Castro. **Laboratorios:** Madrid Film. **Sonorización:** Sincronía. **Técnico de sonido:** Jacinto Cora. **Asesoramiento musical:** José Luis Téllez. **Rodaje:** Santander, Pedreña, Somo, Isla, Madrid, 1981-1982. **Duración:** 93 minutos. 35mm. Color/Blanco y negro. 1x1'66. **Estreno de la primera versión:** XVII Semana de Cine de Valladolid, octubre 1982. **Estreno de la versión definitiva:** Santander, 24 agosto 1983 **Estreno en Madrid:** 23 febrero 1984.

Reparto

Ana: Ana Gracia. **Pilar:** Pilar Marco. **Mercedes:** Guadalupe G. Güemes. **Eugenio:** Fabio León. **Esposa de Eugenio:** Julieta Serrano. **Jorge:** Iñaki Miramón. **Miguel:** Fidel Almansa. **Carlos:** Luis Porcar. **Amiga de Mercedes:** Tere Zugadi. **Señora de lavabos:** Herminia Tejela. **Escritor:** Manuel de Blas. **Amigo de Eugenio:** Miguel Foronda. **Borracho:** Tomás Gayo. **Bailarina:** Montse González. **Amigos en librería:** Pepa Valiente, Antonio Asunción, Francisco Llinás, Paulino Viota.

⁶⁰¹ - Entendemos como “primer rodaje” el realizado en Cantabria en 1981, como “segundo” el de Madrid en el mismo año y como “tercero” el de Santander y Madrid del año siguiente. Aunque en puridad serían cuatro los rodajes, simplificamos en tres por la unidad de equipo técnico en los dos últimos (para mayor precisión, ver *supra*, pp. 352-356).

BIBLIOGRAFÍA

1. Escritos de Paulino Viota

- "Cineforum", Colegio, nº 116, Santander, abril 1965.
- "Cineforum", Colegio, nº 118, Santander, junio 1965.
- "Anthony Mann. Cineforum – proyección de *Cimarrón*", Cine Club de los Escolapios, 28-XI-65.
- "Anthony Mann. Proyección: *La colina de los hombres de acero*", Cine Club de los Escolapios, 22-I-66.
- "Richard Fleischer. Proyección de *Sábado trágico*", Cine Club de los Escolapios, 12-II-66.
- "Jacques Becker. Proyección de *París, bajos fondos*", Cine Club de los Escolapios, 18-III-66.
- "Richard Quine. Estilo", Cine Club de los Escolapios, sin fecha.
- "Nicholas Ray", Cine Club de los Escolapios, sin fecha.
- "*Bésalas por mí* (Kiss them for me, 57)", Cine Club de los Escolapios, sin fecha.
- "*Los diablos del Pacífico*", Cine Club de los Escolapios, sin fecha.
- "*Las cuatro verdades*", libreto del ciclo dedicado a Luis García Berlanga en el Cine-Club Ateneo, Santander, septiembre-octubre 1966, pp. 13-14.
- "*Siempre hay una mujer / Compañeros de armas y puñetazos / Faraón / Ocho en fuga*", El Diario Montañés, Santander, 30-IV-68, p. 6.
- "*Muchas cuerdas para un violín / Carnaval de ladrones*", El Diario Montañés, Santander, 12-V-68, p. 7.
- "*No desearás la mujer de tu prójimo / Cómo triunfar sin dar golpe*", El Diario Montañés, Santander, 19-V-68, p. 6.
- "*Un diablo bajo la almohada / Hampa dorada*", El Diario Montañés, 26-V-68, p. 14.
- "*Guía para el hombre casado / Penélope / El psicópata*", El Diario Montañés, Santander, 9-VI-68, p. 14.
- "*Último tren a Katanga / El último safari / Los despiadados*", El Diario Montañés, Santander, 16-VI-68, p. 6.
- "*Casino Royal / Solo contra el hampa / La piel quemada*", El Diario Montañés, Santander, 30-VI-68, p. 5.
- "*Los subdesarrollados / Champaña para un asesino / Terror en el espacio*", El Diario Montañés, Santander, 14-VII-68, p. 15.
- "*Peppermint frappé / El imperio de los canallas*", El Diario Montañés, Santander, 19-VII-68, p. 6.
- "*La mujer indomable / La minitía y Sor Yeyé / Winchester Bill*", El Diario Montañés, Santander, 23-VII-68, p. 6.
- "*A quemarropa / En Ghentar se muere fácil / El bombero atómico / Dos gemelas estupendas / Los que tocan el piano / El diamante más grande del mundo*", El Diario Montañés, Santander, 17-VIII-68, p. 7.
- "*La muerte llama a la puerta* (Games) / *El rey del África / Detective con rubia*", El Diario Montañés, Santander, 25-VIII-68, p. 5.
- "*El extravagante doctor Doolittle / Cuidado con el mayordomo* (Fitzwilly) / *Solos los dos*", El Diario Montañés, Santander, 31-VIII-68, p. 5.
- "*Tres en un sofá*", El Diario Montañés, Santander, 6-IX-68, p. 6.
- "*Una luz en el hampa / Dos alas*", El Diario Montañés, Santander, 7-IX-68, p. 6.

- Respuesta al cuestionario “Testimonio del cine independiente español”, Nuestro Cine, nº 77-78, nov-dic 68, pp. 77-78.
- “1969: las mejores películas”, Nuestro Cine, nº 94, febrero 1970, p. 8.
- Texto sobre *Contactos* (escrito en colaboración con Javier Vega) para Marie Meerson, redactado en verano 1971. Inédito.
- Respuestas al cuestionario para la reunión de cineastas independientes del colegio mayor Pío XII, 21-I-72.
- “Sobre *Contactos*” (escrito en colaboración con Santos Zunzunegui y José Ángel Rebolledo), 5-II-72, para proyección en Baracaldo.
- “Sobre *Contactos*” (con Santos Zunzunegui y José Ángel Rebolledo), 4-III-72, para colegios mayores Pío XII y Elías Ahuja.
- “Sobre *Contactos*” (con Santos Zunzunegui y José Ángel Rebolledo), 9-III-72.
- “Sobre *Contactos*” (con Santos Zunzunegui), 13-IV-72, inédito.
- “Sobre *Contactos*” (con Santos Zunzunegui), 24-IV-72, para Toulon, publicado con variaciones (a su vez, es corrección del anterior).
- Reseña Toulon '72, 15-V-72, inédito.
- “*Contactos*” (con Santos Zunzunegui e Yves Delubac), IIª Jornadas de Cine Español Cine-Club Caminos, Santander, diciembre 72-enero 73. Reeditado en Cine Club Ingenieros, Barcelona, 1-II-75.
- “Sobre *Contactos*: las diferencias” (con Santos Zunzunegui), Cine Club de la Facultad de Ciencias de Valladolid, 18-III-74. Reeditado en Cine Club Ingenieros, Barcelona, 1-II-75. Versión abreviada en 9º Encuentro Internacional de Cine, agosto 1974.
- Informe sobre Jesús Garay para la Fundación Española de la Vocación, 19-XI-74.
- Respuesta a un cuestionario de Lorenzo Soler y Joaquin Romaguera i Ramió, 23-II-75.
- Precisiones a un texto de Mao, 29-III-75. Publicación no localizada en el programa de los Cine-Clubs vascos.
- “Autocrítica”, inédito, escrito alrededor de noviembre de 1975.
- Texto para Ministerio sobre *Jaula de todos*, 13-I-76.
- “¿Es sordo el mar?” (con Javier Vega), escrito a finales de 1976 o enero de 1977, inédito.
- “Entrevista con Christian Ziewer” (junto a Francisco Llinás), La Mirada, nº 3, pp. 38-40.
- “*Con uñas y dientes*”, escrito probablemente en septiembre de 1978, inédito.
- “Con un año de retraso, se estrena *Con uñas y dientes*”, Guía del Ocio de Madrid, nº 180, 28-V a 3-VI-79, p. 4. Versión reducida de otro escrito previo, redactado junto con Francisco Llinás en noviembre de 1978.
- “Print the legend (Custer, Vakulinchuk, Tejero)”, Contracampo, nº 20, 1981, pp. 30-36. Reeditado en TALENS/ZUNZUNEGUI, *Contracampo*, 2007, Cátedra, pp. 266-275.
- *El cine militante en España durante el franquismo*, Filmoteca de la UNAM, México D.F., 1982, redactado en 1980.
- “*Cuerpo a cuerpo*”, Cinema 2001, nº 6, abril 1984, pp. 32-33.
- “Tema con variaciones y contrapunto (sobre *Cuerpo a cuerpo*)”, fecha desconocida, inédito.
- “¡Ah! ¡La foca! (Un texto para *El Chaplin desconocido*)”, Contracampo, nº 37, 1984, pp. 21-39. Reeditado en TALENS/ZUNZUNEGUI, *Contracampo*, 2007, Cátedra, pp. 358-375).

- "Cine y literatura", transcripción de una ponencia de agosto 1984, corregida en noviembre 84, inédita.
- "Entrevista", Cuadernos de Cine, nº6, abril 1986, Valencia, pp. 33-61, https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42574/CUADERNOS_DE_CINE_007_002.pdf?sequence=4&isAllowed=y. Reeditado en libreto de *Paulino Viota. Obras 1966-1982*, Intermedio, Barcelona, 2015, pp. 6-21.
- "El vampiro y el criptólogo", Eutopías, Vol. 2, nº 1, invierno 1986, Instituto de Cine y Radio-Televisión, Institute for the Studies of Ideologies and Literature, Minneapolis/Valencia, pp. 173-185. Reeditado en Blog Intermedio, julio-agosto 2012, <https://intermediodvd.wordpress.com/2012/07/26/el-vampiro-y-el-criptologo-por-paulino-viota-1/>.
- Respuesta a un cuestionario sobre *Jaula de todos*, en LLINÁS, Francisco, *Cortometraje independiente español*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1986, pp. 109-112.
- "Valerie, vestida de coraje", libreto VHS *La mujer pública* (La femme publique, Andrzej Zulawski, 1984), Colección Cineastas, Veranda S.A., Madrid, 1987.
- "Como se reza una oración", *Historia del cine*, vol. I, Diario16, nº 286, 15-III-87, p. 30.
- *El campo en el cine español* (prólogo escrito en colaboración con F. Llinás, y sinopsis de las películas), Banco de Crédito Agrícola/Filmoteca Española, mayo/junio 1988.
- "Que se silencie e impida", Alerta, Santander, 13-IX-88.
- "Automatismo=fascismo", Archivos de la Filmoteca, nº1, 1989, pp. 92-97.
- "La alquimia del cine", Archivos de la Filmoteca, nº2, 1989, pp. 58-68.
- "Intacta el ansia, la esperanza extinta (Reflexiones de un cineasta)", en HURTADO, José A. y PICÓ, Francisco M., *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1989, pp. 9-15.
- "El trampolín del salto", Archivos de la Filmoteca, nº6, 1990, pp. 69-85.
- "Las rimas del tiempo", Archivos de la Filmoteca, nº7, 1990, pp. 45-59.
- "Lo definitivo por azar" (versión abreviada del texto homónimo de AdF, vid. infra), Diari Mostra, nº 3, 13-X-90, p. 6. Reeditado en Blog Intermedio, 27-V-13, <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/05/27/lo-definitivo-por-azar-por-paulino-viota/>
- "El ángel Dreyer", Archivos de la Filmoteca, nº8, 1991, pp. 63-72.
- "Lo definitivo por azar", Archivos de la Filmoteca, nº9, 1991, pp. 59-70.
- "Pierre Louÿs-Von Sternberg-Dos Passos-Buñuel", Trama y Fondo, nº 2, abril 1997, Madrid, pp. 23-49 y Componente Norte, nº 2, año 2, 1997, pp. 44-63. Escrito en abril de 1991.
- "Cómo limpiarse las gafas", Quima. Revista de Educación, nº 30, Cantabria, octubre de 1991. Reeditado en Comunicar, nº 11, octubre 1998, Andalucía, pp. 50-55, <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=11&articulo=11-1998-08>
- "La chica terrible: Europa", El Cine de la Caja, nº 30, Caja de Ahorros de Asturias, 1992, pp. 7-8.
- *Innisfree*, película española", El Cine de la Caja, nº 30, Caja de Ahorros de Asturias, 1992, pp. 13-14

- "Tati y Godard: singularidades", *Nosferatu*, nº 10, octubre 1992, pp. 56- 65, https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/40833/NOSFERATU_010_009.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- "Saint Luc peignant la Vierge", *Cuadernos cinematográficos*, nº 9, Universidad de Valladolid, 1995, pp. 155-162.
- "Carta sobre *Contactos*", *Vértigo*, nº 13-14, 1998, Ateneo y Ayuntamiento de La Coruña, pp. 108-113.
- "Aquel lenguaje visual que me fascinaba...", *El Diario Montañés*, Santander, 3-I-97, suplemento Fin de Semana, p. 4.
- "Aprender cine", *La Revista de Cantabria*, Santander, nº 87, abril-junio 1997, p. 57.
- "Historiar el presente", en MONTERDE, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997, pp. 271-274.
- "Nazarín o los infortunios de la virtud", *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 2, 2000, pp. 125-155.
- "Lenguajes visuales de la imaginación", *Viñetas de ayer y hoy*, nº 3, 2001, pp. 14-15.
- "Elegías fin de siglo", *ABC Cultural*, nº 538, 18-V-02, p. 42.
- "Robert Bresson: *Notas sobre el cinematógrafo*", *Trasdós*, nº 4, Museo de Bellas Artes/Ayuntamiento de Santander, 2002, pp. 152-153.
- "¿Cuadros para la habitación de los niños? El pequeño teatro de Juanjo Viota", programa de la exposición de J. Viota Saiz "Convivencias", Centro Cultural La Vidriera, Camargo, abril 2003. Versión abreviada con el título "El pequeño teatro de Juanjo Viota", reeditada en catálogo de la misma exposición en el Instituto Cervantes de Viena, Austria, marzo 2004.
- "Las palabras y las cosas. Sobre *La mitad del cielo*", publicación abreviada en *El Diario Montañés*, Santander, 21-IV-03, p. 59.
- "Jean-Luc Godard. Unos cuantos hechos precisos", catálogo del ciclo dedicado a Godard en la Cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003. Reeditado en *Trasdós: Revista del Museo de Bellas Artes de Santander*, nº 6, 2004, pp. 97-113.
- *Jean-Luc Cinéma Godard*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2004.
- "Oliveira, ¿caníbal del clasicismo?", en FOLGAR DE LA CALLE, Jose M^a, GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Xurxo y PENA PÉREZ, Jaime, *Manoel de Oliveira*, Xunta de Galicia/Concello de Santiago de Compostela/Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 144-158.
- "Memoria sobre *La jetée*", *Aula de Letras*, nº 0, primavera 2005, pp. 47-49.
- "Té y simpatía", inédito, 11-15 noviembre 2004.
- "José Antonio Primo de Rivera de Pancho Cossío", *Alucinaciones 2004*, Museo de Bellas Artes/Ayuntamiento de Santander, 2005, pp. 103-113.
- "La herencia de Víctor Erice", I Congreso Internacional sobre el Cine Europeo Contemporáneo (CICEC), 2005, http://www.ocec.eu/pdf/2005/viota_paulino.pdf
- "Forma local y forma global: *Una mujer de París* (A woman of Paris, Charles Chaplin, 1923)", en *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Trama&Fondo y Diputación de Granada, 2008, pp. 221-247.
- "La calidad de la doctrina pura que no volverá", en GUTTI, Antonio, *Humo de plata*, 2007. Reeditado como "La dualidad profesional" en GUTTI, Antonio, *Nacido para resistir*, Fundación AISGE, 2007, pp. 147-150.
- "El amor es más frío que la muerte", *Zinegoak* 08, p. 46.

- "Contabilidad fordiana", publicación abreviada en Cahiers du cinéma España, nº 12, mayo 2008, pp. 82-83.
- "Contactos", Cahiers du Cinéma España, nº 17, noviembre 2008, pp. 80-81.
- "El cine, arte sin imágenes", Cahiers du Cinéma España, nº 40, diciembre 2010, pp. 20-21. Reeditado en Blog Intermedio, 7-IV-13, <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/04/07/el-cine-arte-sin-imagenes-por-paulino-viota/>
- "El arte secreto de John Ford", Cahiers du cinéma España, nº 43, marzo 2011, pp. 82-84.
- "Respuesta a un periodista sobre el lugar de trabajo", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/4-respuesta-a-un-periodista-sobre-el-lugar-de-trabajo/>
- "Contar hasta cero (el *Quousque tandem...!* y el cine)", en ZUNZUNEGUI Santos, *Oteiza y el cine*, Alzuza/Fundación Museo Jorge Oteiza, Navarra, 2011, pp. 2013-271.
- Entrevista escrita para el periódico del FIDMarseille, julio 2012.
- "Un final que es un principio (boceto de una estructura para *Vertigo*)", en ARANZUBÍA, Asier, AROCENA, Carmen, CARRERA, Pilar y ZUMALDE, Imanol (eds.), *Composición de lugar*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012, pp. 225-243.
- "Santander-Madrid", libreto de *Paulino Viota. Obras 1962-1966*, Intermedio DVD, 2014, pp. 39-40.
- "Présentation de *Rocío y José* (García-Pelayo, 1983)", Traffic, nº 91, otoño 2014, Francia, pp. 50-58.
- "Los 3 Super8", Blog Intermedio, 13-V-14, <https://intermediodvd.wordpress.com/2014/05/13/los-tres-super-8-presentacion-de-paulino-viota-en-filmoteca-de-cantabria-9-de-mayo-de-2014/>
- "Siete vigías y una torre", texto escrito para presentación de la película homónima de Manuel Asín en Filmoteca de Santander, 10-V-14.
- "El vértigo de la rectificación", julio 2014, inédito.
- "Zurbano y Zurbarán", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 202-205.
- "Bresson por Bresson", Arte y Parte, nº 123, junio-julio 2016, pp. 173-177.
- "*Hatari!* Estructura", verano 2016, inédito.

2. Entrevistas y encuentros con Paulino Viota

- DEL VILLAR, Arturo, "Paulino Viota Cabrero nos habla de su película *Las ferias*", Alerta, Santander, 8-IX-1966, p. 5
- G. BEDOYA, Juan, "Hay que tener mucho dinero para ser director de cine", Alerta, Santander, 14-VII-71, p. 3.
- A. F., "Un cine antinatural, un cine anticipo, un cine experimento, un cine a lo Brecht" (con Santos Zunzunegui), Hoja del Lunes, Bilbao, 1-V-72, p.11.
- G. BEDOYA, Juan, "*Contactos*, de Paulino Viota, acertado primer paso de un montañés director de cine", Alerta, Santander, 2-V-72, p. 3.
- GONZÁLEZ, Carlos Benito, "Paulino Viota: cine independiente, cine maldito, cine político", Ozono, nº 14, noviembre 1976, pp. 41-47.
- "El cine y la reforma", mesa redonda con Manuel Gutiérrez Aragón, Enrique Brasó, Fernando Colomo y Francisco Llinás, Saida, nº 10, 6-XII-77, pp. 31-33.

- SAMPERIO, M^a Ángeles, “Paulino Viota, un montañés metido a cineasta”, *Alerta*, Santander, 2-VIII-78, p. 3.
- TOURNE, André, <<Paulino Viota: “montrer les dangers de la réforme”>>, *Jeune Cinéma*, n^o 114, nov. 1978, pp. 23-24.
- “*Con uñas y dientes* supone una experiencia nueva en el cine español”, ...Qué y dónde, n^o 39, 11-17 noviembre 1978, p. 5.
- GIJÓN, Víctor, “Paulino Viota y Jesús F. Garay, al cabo de su primer largo...”, *Hoja del Lunes*, 4-IX-78, pp. 16-17.
- FERNÁNDEZ TORRES, Aberto y G. REQUENA, Jesús, “El presente como historia”, *Contracampo*, n^o 2, mayo 1979, pp. 16-25. Reeditado en García López, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp., 304-319.
- ANTOLÍN, Matías, “Con uñas y dientes”, *Cinema 2002*, n^o 52, junio 1979, pp. 46-49.
- COMPANY, Juan M., “Paulino Viota y el desafío de *Con uñas y dientes*”, *Dirigido por...*, n^o 64, junio 1979, 58-61.
- Carlos Benito, “Otra forma de hacer cine”, *Mensaje y Medios*, n^o 8, julio 1979, p. 64.
- “Cine marginal en España”, mesa redonda con Lorenzo Soler, Miguel Herberg, Antoni Padrós, Miguel Porter-Moix, Pere Portabella, Andrés Linares y Julio Pérez-Perucha, 20 Conversaciones Internacionales de Cine, 24 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 13-20 octubre 1979, inédito.
- PRIETO, Gerardo, “El cine, esa aventura tan difícil de evitar”, *Alerta*, Santander, 2-I-81, p. 4.
- SANCHO, Paloma, “*Cuerpo a cuerpo*, una historia de personajes”, *Alerta*, Santander, 22-IX-82, p. 4.
- “Ha sido una experiencia excitante”, periódico del Festival de Valladolid, 15-X-82.
- INURRIA, Ángel L., “*Cuerpo a cuerpo*: una experiencia con actores”, *Casablanca*, n^o 39, marzo 1983, pp. 10-11.
- MORILLAS, Pablo, “He querido que *Cuerpo a cuerpo*, rodada en Cantabria, se estrene en mi tierra por gratitud y paisanaje”, *Alerta*, Santander, 23-VIII-83, p.9.
- MORILLAS, Pablo, “Cantabria tiene la estructura para crear su propio cine... de proyección ilimitada”, *Alerta*, Santander, 3-IX-83, p. 9.
- SÁNCHEZ, J. M., “Iba a ser una película triste”, *Diario de Cádiz*, 12-IX-83.
- WEINRICHTER, Antonio, “Paulino Viota, *Cuerpo a cuerpo*”, *Dirigido por*, n^o 116, junio-julio 1984.
- BOSCH, Ignasi, COMPANY, Juan M., “La vida a trozos (entrevista con Paulino Viota)”, *Contracampo*, n^o 36, 1984, pp. 70-79. Reeditado en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 320-327.
- ROMERO, Ana, “Por desgracia, todas las películas españolas son para minorías”, *El Norte de Castilla*, 19-VIII-93, p. 49.
- BOLADO, Enrique, “Viota. Un cineasta en activo”, *La Revista de Cantabria*, n^o 76, julio-septiembre 1994.
- SÁNCHEZ, Antonio M., “Paulino Viota”, *La Cartelera*, 19-25 abril 1996, pp. 8-9.
- GAVILÁN, Juan A. y LAMARCA, Manuel, “Conversación con Paulino Viota”, en GAVILÁN, Juan A. y LAMARCA, Manuel, *Conversaciones con cineastas españoles*, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 135-153.

- MANZANARES ALONSO, María y PASCUAL DÍEZ, Ana Rosa, <<Paulino Viota: “Antonio Banderas ha preferido ser rico antes que un buen actor español”>>, InterAulas Red-acción, nº 11, abril 1999.
- SUÁREZ, Patricia, “Cuando uno se vuelve escéptico, solo queda el placer por lo bien hecho”, Crónica de Cantabria, año I, nº 6, 12-18 febrero 2000, p. 39.
- CARRACEDO, Benito, “El cine español de antes era más artesanal, una cosa más de amigos”, Diario de Valladolid, 19-VIII-00, p. 37.
- ASÍN, Manuel, “El cine está sin ver”, El Viejo Topo, nº 242, marzo 2008, pp. 69-75.
- ASÍN, Manuel, “Entre el cine primitivo y el arte contemporáneo”, Cahiers du Cinéma España, nº 32, marzo 2010, pp. 45-47.
- PONCE, Gema, “Viota”, Mundo Cantabria, 29-X-09, pp. 14-15.
- ECHEVERRÍA, Paula, “Oteiza fue el principal inspirador de *Contactos*: la película traslada al tiempo su idea del espacio vacío”, Diario de Noticias, 11-II-10, Pamplona, pp. 74-75.
- GANZO, Fernando, “Sobre *Contactos* o el encuentro entre un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección”, Lumiere, nº 3, pp. 18-21.
- GARCÍA PINO, Gonzalo, “Esculpir con tres golpes”, Minerva, nº 16, 2010, Madrid, pp. 77-83.
- “Encuentro con Paulino Viota: a propósito de la proyección de *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952)”, transcripción de encuentro de octubre 2010, en POYATO, Pedro (ed.), *Lo rural en el cine de John Ford*, Ayuntamiento de Dos Torres/Diputación Provincial de Córdoba/Universidad de Córdoba, 2011, pp. 87-105.
- MARTÍNEZ, Iago, “A historia deulles a razón ás miñas películas: a esquerda hoxe é grotesca”, Contexto, 12-XII-10, pp. 12-13.
- ADELL, María, “Con tres golpes. Fragmentos de una conversación con Paulino Viota”, Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/2-con-tres-golpes-fragmentos-de-una-conversacion-con-paulino-viota/>.
- LÉON, Pierre, “Yo fui cineasta”, entrevista con Pierre Léon, Jeu de Paume. Le magazine, 27-III-14, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2014/03/paulino-viota-y-pierre-leon/>. También existe versión en francés.

3. Guiones publicados

VEGA, Javier, ZUNZUNEGUI, Santos y VIOTA, Paulino, “*Contactos*. Guión original”, en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 335-392.

4. Libros y monográficos sobre Paulino Viota

ADELL, María, “Las dos vidas de Paulino Viota”, monográfico de Contrapicado, octubre 2011, http://contrapicado.net/article_list/las-dos-vidas-de-paulino-viota/
 ASÍN, Manuel, “Dossier Paulino Viota”, monográfico de El Viejo Topo, nº 242, marzo 2008, pp. 68-83.
 GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015.

5. Críticas y reseñas sobre filmes

Las ferias

AGUILAR, Santiago, "Las ferias: superochismo y primeros tanteos", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 26-39.

ANÓNIMO, "Éxito de un documental sobre las ferias de Santander, en el Ateneo", *Alerta*, Santander, 6-IX-66.

DEL VILLAR, Arturo, "Paulino Viota Cabrero nos habla de su película *Las ferias*", *Alerta*, Santander, 8-IX-1966, p. 5.

GARCÍA LÓPEZ, Rubén, "Las ferias", *Blogs&Docs*, 11-XI-11, <http://www.blogsandocs.com/?p=1576>.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "Paulino Viota, con *Las ferias*, nos muestra una serie de estampas santanderinas inéditas...", *Alerta*, Santander, 13-IX-66, p. 3. Reeditado en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 276-279.

José Luis

ADELL, María, "José Luis, retrato del cineasta adolescente", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 40-49.

ANÓNIMO, "Anoche se estrenó el film *José Luis*, de Paulino Viota", *El Diario Montañés*, Santander, 15-X-66.

ANÓNIMO, "El grupo de cine experimental del Ateneo rueda *José Luis* en nuestras calles", periódico sin determinar, Santander, 21-IX-66, p. 3.

ANÓNIMO, "Estreno del film *José Luis*, de Paulino Viota", *Alerta*, Santander, 15-X-66.

ANÓNIMO, "Hoy, estreno de la película *José Luis*, en el Ateneo", *Alerta*, Santander, 14-X-66.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "*José Luis*, segunda película de Paulino Viota, una obra modesta pero llena de sugerencias", *La Gaceta del Norte*, 18-X-66.

Tiempo de busca

ANÓNIMO, "Hoy, en la Caja de Ahorros, primera sesión de cine experimental", *Alerta*, Santander, 17-II-67, p. 2

ANÓNIMO, "Estreno de la película *Tiempo de busca*", *El Diario Montañés*, Santander, 19-II-67.

ANÓNIMO, "Otro cine-club", *Alerta*, Santander, 19-II-67, p. 2.

PRIETO SOUTO, Xosé, "La primera película de Tina: juventud, género y super 8 en una ciudad llamada Santander", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 50-61.

SANDOVAL, Juan Antonio, "Ayer, primera sesión de cine experimental: *Tiempo de busca*", *Alerta*, Santander, 18-II-67, p. 5.

Fin de un invierno

- ASÍN, Manuel, "Fin de un invierno", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 62-81.
- ANÓNIMO, "Proyección de *Fin de un invierno*", El Diario Montañés, Santander, 20-IV-68, p. 7.
- DEL VALL, Alfonso, "Se está rodando una película en Santander", Alerta, Santander, 27-II-68, p. 6.
- ROSA MARI, "Una actriz: Guadalupe", El Diario Montañés, Santander, 3-III-68, p. 9.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "Una película que costará 5000 duros", El Diario Montañés, Santander, 29-II-68, p. 7.

Duración

- ANÓNIMO, <<Cine "underground">>, Correo Español, Bilbao, 6-II-70.
- BONET, Eugeni, PALACIO, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España/1925-1981*, Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1983, p. 36.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, <<Presentación en Bilbao: cine "underground">>, Pueblo, Bilbao, 4-II-70. Reeditado en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 280-281.
- LÓPEZ ECHEVARRIETA, Alberto, <<Cine "underground" o lo intolerable>>, Pueblo, Bilbao, fecha desconocida. Reeditado en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 282-283.
- MERINO, José Luis, Sin título, programa de la Galería Grises, Bilbao, 17-28 febrero 1970. Reeditado en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 284-287.
- RICHARD, Julius, "Duración", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 94-99.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "En el curso del tiempo", El Viejo Topo, nº 242, marzo 2008, pp. 75-76.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "Im Lauf der Zeit (1970-2014)", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 100-107.

Contactos

- A. F., "Un cine antinatural, un cine anticipo, un cine experimento, un cine a lo Brecht", Hoja del Lunes, Bilbao, 1-V-72, p.11.
- ANÓNIMO, "Contactos, un film polémico", Hoja del Lunes de Bilbao, 14-II-72, p. 10.
- ANÓNIMO, "Clausura de las II Jornadas de Cine Español. Proyección del film de Paulino Viota *Contactos*", Alerta, Santander, 7-I-73, p. 4.
- ASÍN, Manuel, "Recuperación y restauración de un film-clave", Cahiers du Cinéma España, nº 32, marzo 2010, pp. 47.
- ASTIZ, Íñigo, "Eskandalutik errespetura", Berria, 2010, p. 44, http://http://pmb.idd.fr/estekak/ikas/Berria/201002/20100211_44_Viota_Contactos.pdf.
- BERGAN, Ronald, "Viennale, a very stimulating festival", FEDEORA.eu, 5-XI-10 (<http://www.fedeora.eu/index.php?p=article&id=23>)

COMPANY, Juan M., "Secreto tras la puerta", *El Viejo Topo*, nº 242, marzo 2008, pp. 77-78.

CORLESS, Kieron, "All you can eat", *Sight & Sound*, January 2011, p.9.

CREIXELLS, F., "Estrenos en el Cine-Club Ingenieros. Notas sobre *Contactos*", *Destino*, nº 1951, 22-II-75, pp. 38-39.

DELTELL ESCOBAR, Luis, GARCÍA GREGO, Juan, "Límites del lenguaje cinematográfico en el cine experimental durante el tardofranquismo", *Escritura e Imagen*, nº 11, 2015, pp. 65-76,
<https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/50966/47303>

Equipo de Trabajo del CINE CLUB MARA (Julio Pérez Perucha), sin título, Madrid, febrero 1974, *Cine Club Ingenieros*, Barcelona, 1-II-75, pp. 6-9.

FERRANDO, Pablo, "El cine fragmentario de Paulino Viota", *La Guía de Valencia*, nº 14, 11 a 17-II-91, p. 49.

FERRANDO GARCÍA, Pablo, "*Contactos*. Una poética del vacío", en PÉREZ PERUCHA, Julio, GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, RUBIO ALCOCER, Agustín, *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, AEHC, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, pp. 391-403.

GONZÁLEZ, Jorge D., "Cavilaciones acerca de la forma", *Art.es*, nº 38, p. 72.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, "*Contactos*. Análisis textual de una enunciación enunciada", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 108-200.

GRUPO BEARRAK, "*Contactos*: un film polémico", *Hoja del Lunes de Bilbao*, 14-II-72, p. 10.

HOPEWELL, John, "A cinema in change", *National Film Theater*, julio 1986, p. 26.

JAIME, "*Contactos*, de Paulino Viota", *Cartelera Turia*, nº 592, 26 mayo-1 junio 1975, pp. 7-8.

L., J., "La Communication avec le public?", *Var-Matin - La Republique*, Toulon, 26-IV-72, p. 14.

LÉON, Pierre, "L'Espagne-temps. *Contactos* de Paulino Viota", *Trafic*, nº 91, otoño 2014, pp. 66-70. Traducido como "La España-tiempo", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 328-333.

LLINÁS, Francisco, "*Contactos* de Paulino Viota", *Nuestro Cine*, nº 106, febrero 1971, pp. 14-15.

MORAL, Javier, "*Contactos*", programa de FIDMarseille 2012, pp. 159-161.

OUSTRIERES, Maurice, "Quand les murs se mettent a parler", *Le Petit Varois*, nº 8424, Toulon, 26-IV-72.

PARÉS, Luis E., "Revisión crítica del cine español XXIII", *Celuloides rancios*, 18-II-10, <http://celuloidesrancios.blogspot.com.es/2010/02/revision-critica-del-cine-espanol-xxiii.html>

PENA, Jaime, "*Contactos*", en PÉREZ PERUCHA, Julio, *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra, colección Filmoteca Española, 1997, pp. 677-679.

PENA, Jaime J., "Muy pronto en los mejores museos", *Cahiers du Cinéma España*, nº 32, marzo 2010, p. 48.

ROM, Martí, "*Contactos* de Paulino Viota", *Dirigido por...*, nº 21, marzo 1975, p. 35.

SEGUIN, Louis, "Le Jeune cinéma à Toulon", *La Quinzaine Littéraire*, nº 142, 1-15 junio 1972, p. 27.

TÉLLEZ, José Luis, "Off", inédito.

Jaula de todos

- GARCÍA CANGA, Pablo, "Viviremos sobras", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 206-209.
- ZOZAYA, Miguel, <<*Jaula de todos*: "una comunidad que consiste en un señor, una señora y dos esclavos, sumando en total dos">>, en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 210-221.

Con uñas y dientes

- ALBERT, Antonio, "Con uñas y dientes", *El País*, 25-III-93, http://elpais.com/diario/1993/03/25/radiotv/733014016_850215.html
- ALBERT, Antonio, "Con uñas y dientes", *El País*, 17-IV-94.
- ALCALÁ, Manuel, "Benalmádena: riesgo de politización", *Vida Nueva*, nº 1157, 9-XII-78, p. 47.
- ANÓNIMO, "Viota ataca con uñas y dientes", *Fotogramas*, nº 1544, , 19-V-78, p. 10.
- ANÓNIMO, "Con ruido y furia. Lo último de Viota", *Fotogramas* nº 1549, 23-VI-78, pp. 20-21.
- ANÓNIMO, "Con uñas y dientes", X Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena, 10-19 sept 78.
- ANÓNIMO, "Se estrenó en Madrid la película de Paulino Viota", *El Diario Montañés*, 31-V-79, p. 2.
- ANÓNIMO, "Con uñas y dientes", *La Calle*, 29 mayo-4 junio 1979.
- ANÓNIMO, "Nuestra gente", *Hoja Regional*, 4-VI-79, p. 12.
- ANÓNIMO, "Con uñas y dientes", *ABC*, Madrid, 22-I-88, p. 116.
- ANTOLÍN, Matías, "*Con uñas y dientes*", *Cinema 2002*, nº 52, junio 1979, pp. 46-49.
- BAYÓN, Miguel, "Benalmádena. La larga marcha del cine crítico", *Triunfo*, nº 826, 25-XI-78, pp. 61-63.
- BAYÓN, Miguel, "El libre juego mata al cine español", *Diario 16*, nº 810, 29-V-79, p. 15.
- C., R., "*Con uñas y dientes*", *Levante*, Valencia, 15-XII-78.
- COMPANY, Juan M., "Benalmádena: un festival al que apoyar", ...Qué y dónde, nº 37, 27-XI a 3-XII 1978, Valencia, pp. 5-6.
- ELDUQUE, Albert, "Pequeño *déjà-vu*", *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/2-2-con-unas-y-dientes-1977/>.
- FERNÁNDEZ, Manuel, "Los sentimientos cotidianos", *Ya*, 25-II- 84.
- G., F., "La cinta de Viota agradó al público y dividió a la crítica", *Sol de España*, 17-XI-78.
- G. SANTAMARÍA, José Vicente, "Paulino Viota o el novísimo cine español", *El Día*, Tenerife, fecha desconocida (inicios 1979).
- G. SANTAMARÍA, José Vicente, "*Con uñas y dientes*: una película que inaugura una nueva etapa de nuestro cine", *El Día*, Tenerife, 23-II-79, p. 35.
- G. SANTAMARÍA, José Vicente, "*Con uñas y dientes*: una película sin concesiones", *El Día*, Tenerife, 27-II-79.
- GONZÁLEZ, M. A., "Con uñas y dientes", *Cinema 2002*, nº 55, Septiembre 1979, pp. 16-17.
- LATORRE, José María, "Con uñas y dientes", *Dirigido por...*, nº 64, 1979, pp. 64-65.
- MANN, "Por fin se estrenan", *Alerta*, Santander, 27-XI-81.

- MARÍN, Ferrán, “*Con uñas y dientes*”. Sin datos de procedencia.
- MARINERO, Francisco, “Con uñas y dientes”, *El País*, 25-III-93, p. 70.
- MATEO, Leandro, “Próxima proyección de *Con uñas y dientes*, de Paulino Viota”, *Hoja del Lunes*, Santander, 14-XII-81.
- MERIKAETXEBARRÍA, Anton, “Con uñas y dientes”, *Egin*, 14-IX-78.
- MONTIEL, Alejandro, “Cercano, demasiado cercano”, *El Viejo Topo*, nº 242, marzo 2008, pp. 79-80.
- PÉREZ GÓMEZ, Angel A. y MARTÍNEZ MONTALBÁN, José L., “Paulino Viota”, *Cine Español 1951-1978. Diccionario de Directores*, Mensajero, Bilbao, 1979.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, “Crónica de un reto”, en *Contracampo* nº 2, pp. 14-15 y nº 4, 1979, pp. 10-18. Reeditado en TALENS, Jenaro, ZUNZUNEGUI, Santos (eds.), *Contracampo*, 2007, Cátedra, pp. 139-156, y en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 288-303.
- R., C., “*Con uñas y dientes*”, *Levante*, Valencia, 15-XII-78.
- ROMERO DE ÁVILA, Rafael, *El cine independiente y experimental*, Royal Books, Barcelona, 1995, p. 64.
- SAMANIEGO, Fernando, “He pretendido hacer una película popular”, *El País*, 29-V-79, http://elpais.com/diario/1979/05/29/cultura/296776811_850215.html.
- SAMPERIO, M^a Ángeles, “Paulino Viota, un montañés metido a cineasta”, *Alerta*, 2-VIII-78, p. 3.
- SANTOS, Antonio, “Alba del caminante”, inédito.
- SANTOS FONTENLA, César, “Marginales marginados”, *Informaciones*, 30-V-79.
- SANTOS FONTENLA, César, “*Con uñas y dientes*”, *Los domingos de ABC*, 17-I-88, p. 49.
- SANTOS FONTENLA, César, “*Con uñas y dientes*”, *ABC*, Madrid, 25-III-93, p. 131.
- SANTOS FONTENLA, César, “*Con uñas y dientes*”, *ABC*, Madrid, 17-IV-94, p. 155.
- TOURNÈS, Andrée, “Le film comme miroir de l’après-franquisme”, *Jeune Cinéma*, nº 114, noviembre 1978, pp. 2-6.
- UGIDOS, Gonzalo, “Estreno de *Con uñas y dientes*”, *Mundo Obrero*, 31-V-79, p. 21.
- VANACLOCHA, José, “*Con uñas y dientes*”, *Cartelera Turia*, nº 776, 18-24 diciembre 1978, p. 12.
- VICENTE, Rafael, “*Con uñas y dientes*”, *Alerta*, fecha desconocida.
- ZUMALDE, Imanol, “Crónica de un desencanto”, en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 222-241.
- ZUNZUNEGUI, Santos, “Con uñas y dientes”, en F. HEREDERO, C., MERCHÁN, E. R., Giroud, I. y COSTA, J. B. (eds.), *Diccionario de cine Iberoamericano. España, Portugal y América. Antología de películas*, Vol. IX, SGAE/Fundación Autor, Madrid, 2012, pp. 363-365.

Cuerpo a cuerpo

- ADALIA MARTÍN, Ricardo, “Las consecuencias del amor”, *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/2-3-cuerpo-a-cuerpo-1982/>.
- ANÓNIMO, “Con *La notte di San Lorenzo*, de los hermanos Taviani, se clausuró la Semana de Cine”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 18-X-82.
- ANÓNIMO, “Espiga de Oro para una película ecologista”, *Ya- Hoja de Lunes*, Madrid, 18-X-82.
- ANÓNIMO, “Confidencial”, *El Diario Montañés*, 27-II-83.

ANÓNIMO, "Próximo estreno de la película cántabra *Cuerpo a cuerpo*", Hoja del Lunes, Santander, 22-VIII-83.

ANÓNIMO, "Estreno de *Cuerpo a cuerpo*", La Gaceta del Norte, Bilbao-Santander, 24-VIII-83.

ANÓNIMO, "*Cuerpo a cuerpo*, de Viota, estreno nacional en Santander", Alerta, 25-VIII-83, p. 1.

ANÓNIMO, "*Cuerpo a cuerpo*, seleccionada en la Muestra de Cine del Atlántico", Hoja del Lunes, Santander, 5-IX-83.

ANÓNIMO, "Confidencial", El Diario Montañés, 9-IX-83.

ANÓNIMO, "Paulino Viota presentó su película *Cuerpo a cuerpo* en Pamplona", Egin, 15-IX-83, p. 12.

ANÓNIMO, "Confidencial", El Diario Montañés, 17-IX-83.

ANÓNIMO, "Paulino Viota. *Cuerpo a cuerpo*", Casablanca, nº 37, enero 1984, p. 10.

ANÓNIMO, "Confidencial", El Diario Montañés, 26-I-84.

ANÓNIMO, "Cuerpo de ángel", Cambio 16, 5-III-84.

ANÓNIMO, "*Cara a cara* [sic], una reflexión sobre el amor y los afectos", El Día. Periódico aragonés independiente, 11-V-84, p. 31.

ANÓNIMO, "Proyección de *Cuerpo a cuerpo*, de Paulino Viota", Alerta, 28-VIII-84.

ANÓNIMO, "Cuerpo a cuerpo", ABC, 20-III-87, p. 103.

ANÓNIMO, <<*Cuerpo a cuerpo*, del cántabro Paulino Viota, en "Domingo Cine">>, El Diario Montañés, 22-III-87, p. 63.

ARANDA, Joaquín, "*Cuerpo a cuerpo*", Heraldo de Aragón, 12-V-84.

ARCONADA, "Paulino Viota destinará el premio de cinco millones a saldar las deudas de *Cuerpo a cuerpo*", Alerta, Santander, 27-II-83, p. 9.

BALBONTÍN, R., <<Ana Gracia: "ser rebelde lo considero un signo de vitalidad y por eso me identifico en parte con mi papel">>, Alerta, 15-VIII-84, p. 8.

BATTLE CAMINAL, Jordi, "Dos películas opuestas", El País, 22-III-87, p. 66.

BEDOYA, Juan G., "Paulino Viota rueda un episodio cántabro", El País, 24-VII-81, http://elpais.com/diario/1981/07/24/cultura/364773612_850215.html.

BOSCH, Ignasi, "Miradas", Contracampo, nº 36, verano 1984, pp. 56- 60.

CISNEROS, Nino, "La película *Cuerpo a cuerpo*, de Viota, se estrenará en un cine de la Gran Vía madrileña", El Diario Montañés, 18-II-84, p. 2.

DEL VALL, Alfonso, "Bilbao día a día", La Gaceta del Norte, 6-III-84, p. 15.

FERNÁNDEZ, Manuel, "Los sentimientos cotidianos", Ya, 25-II- 84.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, "La película portuguesa *Ana* ganó la Espiga de Oro del festival internacional de Valladolid", El País, 18-X-82, p. 36, http://elpais.com/diario/1982/10/18/cultura/403743603_850215.html

GALÁN, Diego, "Imágenes con auténtica vida", El País, Madrid, 23-II-84, http://elpais.com/diario/1984/02/23/cultura/446338810_850215.html.

GARCÍA GARZÓN, Juan I., "Ana Gracia, de mujer sabia a muñeca de trapo", ABC, 31-VII-84.

GARCÍA PELAYO, Gonzalo, "Cuerpo a cuerpo", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 242-243.

GUTTI, Antonio, "Cuerpo a cuerpo", Cinco Días, nº 1366, 25-II-84.

HERNÁNDEZ LES, Juan, "Cuerpo a cuerpo", Teleradio, 5-11 marzo 84.

HIDALGO, Manuel, "*Cuerpo a cuerpo*", Diario 16, 3-III-84.

HIDALGO, Manuel, "Las mejores películas del año 1984", Diario 16, 5-I-85.

LARA, Fernando, "*Cuerpo a cuerpo*", Guía del Ocio, 5-11 marzo 1984, p. 20.

LEVY, Emilia, "Paulino Viota quiere crear el cine cántabro", El Diario Montañés, 23-VIII-83, p. 8.

LEVY, Emilia, "La película de Paulino Viota logra éxito de público", El Diario Montañés, 4-IX-83, p. 10.

G., M., "*Cuerpo a cuerpo*", Hoja del Lunes, Santander, 27-II-84, p. 28.

MANN, "El segundo sketch", Alerta, 27-V-81, p. 2.

MANN, "Espejo. *Cuerpo a cuerpo*", Alerta, 4-IX-83, p. 2.

MARINERO, Francisco, "Cuerpo a cuerpo", El Mundo, 17-III-93, p. 66.

MARINERO, Francisco, "Pan, amor y... ¡Hatari!" (sin datos)

MARTÍNEZ, Leandro, "Parejas", El Día. Periódico aragonés independiente, 11-V-84, p. 31.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, "Comencini, del cine a la televisión", Dominical El País, pp. 10-11.

MATEO, Leandro, "*Gorrión*, película de Paulino Viota, a punto de terminar", Hoja del Lunes, Santander, 25-I-82.

Molina Foix, Vicente, "*Cuerpo a cuerpo*", Fotogramas, nº 1697, mayo 1984.

MORAL, Javier, "Deseo y olvido", El Viejo Topo, nº 242, marzo 2008, pp. 81-83.

MORILLAS, Pablo, <<El cementerio de Pedreña, "plató" de una película>>, Alerta, Santander, 10-VII-81.

MURUGARREN, José J., "*Cuerpo a cuerpo* o la liberación en el amor", Deia, 15-IX-83, pag. 6.

PARRA, Javier, "Paulino Viota, en el camino de un posible cine cántabro", Ya, 25-II-84.

PARRA, Pilar, "*Cuerpo a cuerpo*, comedia de enredos afectivos", Diario 16, 23-II-84.

PEREDA GUTIÉRREZ, Juan Ramón, "Las líneas del cuerpo", Alerta, 24-IX-83.

PRIETO, Gerardo, <<Paulino Viota prepara su "sketch" para este verano>>, El Diario Montañés, 3-VI-81.

PRIETO, Gerardo, "Dos nuevos rodajes en Santander", El Diario Montañés, 26-VI-81, p. 2.

PRIETO, Gerardo, "Paulino Viota comenzará su rodaje el próximo jueves", publicación sin identificar, julio 1981.

PRIETO, Gerardo, "Personajes de carne y personajes de hueso", Hoja del Lunes, Santander, 29-VIII-83, p. 12.

REDACCIÓN, "Casi 6 mil personas asistieron a las proyecciones de la Semana de Cine", El Progreso, Lugo, 26-IX-86, p. 9.

R.M.P., "Chismes culturales", Cambio 16, 5-12 septiembre 1983.

SAINZ GUERRA, P., "En torno a Paulino Viota, que hoy presenta *Cuerpo a cuerpo*", El Norte de Castilla, 16-X-82, p. 3.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "Dos nuevos rodajes en Santander", en El Diario Montañés, Santander, 26-VI-81, p. 2.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "Paulino Viota comenzará el rodaje el próximo jueves", en El Diario Montañés, Santander 5-VII-81, p. 2.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "Paulino Viota, cuatro días de rodaje", en El Diario Montañés, Santander 8-VII-81, p. 2.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "*Cuerpo a cuerpo*: fulgor y muerte del cine cántabro", Alerta, Santander, 20-III-87, pp. 20-21, y 22-III-87, p. 63.

SAIZ VIADERO, José Ramón, "*Cuerpo a cuerpo*, una muestra del frustrado cine cántabro", Alerta, 22-III-87, p. 62.

SÁNCHEZ, J. M., "*Cuerpo a cuerpo*, de Paulino Viota", Diario de Cádiz, 12-IX-83, p. 2.

SANDOVAL, Juan Antonio, "Cine de Paulino Viota en Madrid", El Diario Montañés, 24-II-84, p. 6.

SAN MARTÍN, José A., <<Paulino Viota ("Soy un profesional de tomo y lomo") estrenó *Cuerpo a cuerpo* en Madrid>>, Alerta, 25-II-84, p. 17.

SANTA EULALIA, Mari G., "Espiga de Oro para una película ecologista", Ya, Hoja del Lunes de Madrid, 18-X-82.

SANTOS FONTENLA, César, "*Cuerpo a cuerpo*, de Paulino Viota", ABC, Madrid, 26-II-84, p. 72.

SANTOS FONTENLA, César, "Cuerpo a cuerpo", ABC, 17-III-93, p. 125.

SANTOS FONTENLA, César, "Cuerpo a cuerpo", ABC, 20-IV-94, p. 137.

SARABIA, Tomás, "Estreno en Santander del film *Cuerpo a cuerpo* de Paulino Viota", Guía informativa de Santander, 2ª época, nº 102, 3-9 septiembre 1983, p.6.

SARABIA, Tomás, "Cuerpo a cuerpo", Guía informativa de Santander, 2ª época, nº 102, 3-9 septiembre 1983, p.6.

T., E., "Cuerpo a cuerpo", El Correo Español-El Pueblo Vasco, 6-III-84, p. 8.

TÉLLEZ, José Luis, "Era pequeño el cielo y grande la esperanza", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 244-249.

VICENTE, Rafael, "Cuerpo a cuerpo", Alerta, 30-VIII-83.

VISOR, "*Cuerpo a cuerpo*, seleccionada en la Muestra de Cine del Atlántico", Hoja del Lunes, 5-IX-83.

VISOR, "Estreno de *Géminis* y el cortometraje *Supongamos... Santander*, de Jesús Garay, Hoja del Lunes, 27-II-84, p. 15.

6. Artículos generales sobre Paulino Viota y otras menciones

ABELEIRA, Xoan, "Un rapaz en Río Grande", A Opinión d'A Coruña, 16-II-09.

ABELEIRA, Xoan, "Paulino Viota: <<Arte es revelación>>", El País, 20-XI-09, http://elpais.com/diario/2009/11/20/galicia/1258715902_850215.html.

ADELL, María, "Las dos vidas de Paulino Viota", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/1-las-dos-vidas-de-paulino-viota/>.

ADELL, María, "Yo fui cineasta (amateur): Los cortometrajes de Paulino Viota", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/2-1-yo-fui-cineasta-amateur-los-cortometrajes-de-paulino-viota/>.

AGUILAR, Enrique, "Un plano que se llena de tiempo", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-8-un-plano-que-se-llena-de-tiempo/>.

ANÓNIMO, <<El programa "Santander: el mar y la montaña" ha dividido la opinión de los santanderinos>>, Alerta, 7-I-73, p. 3.

ANÓNIMO, "Clausura de las II Jornadas de Cine Español", La Gaceta del Norte, 9-I-73, p. 4.

ANÓNIMO, "Nuestra gente", Hoja del Lunes, 11-IX-78, p. 3.

ANÓNIMO, "Día de tensiones y protestas", Egin, 15-IX-78.

ANÓNIMO, "Los nuevos realizadores españoles se sienten desatendidos", Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 15-IX-78.

ANÓNIMO, <<"Nuevos creadores" explicaron los problemas que afectan a su trabajo>>, Egin, nº 299, 17-IX-78, p. 17.

ANÓNIMO, <<Nuevos creadores: "El exhibidor cree saber todo sobre el público">>, Unidad, 18-IX-78, p. 5.

ANÓNIMO, <<Reunión del comité rector con los “Nuevos creadores”>>, Egin, septiembre 1978.

ANÓNIMO, “Agenda”, El Diario Montañés, 11-I-81.

ANÓNIMO, “Gutiérrez Aragón, Mario Camus y Paulino Viota, premiados por la Dirección General de Cinematografía”, Alerta, 26-II-83, p. 20.

ANÓNIMO, “Cine cántabro”, Guía informativa de Santander, 2ª época, nº 112, 3-9 septiembre 1983, p.9.

ANÓNIMO, “Paulino Viota”, Alerta, 19-X-85, p. 40.

ANÓNIMO, “Disfrutar del cine”, Caja Cantabria Social y Cultural, nº 1, enero-marzo 1990, p. 17.

ANÓNIMO, “Curso de cine dirigido por Paulino Viota”, Alerta, 19-V-91, p. 94.

ANÓNIMO, “Paulino Viota. ¿Es mejor el libro o la película?”, Marejada, nº 1, junio 2004, pp. 24-25.

ANÓNIMO, “La filmografía de Howard Hawks a debate en los cursos de la UC”, Alerta, 26-VII-06, p. 8.

ANÓNIMO, “Santander y Bilbao rinden homenaje al cántabro Paulino Viota”, El Diario Montañés, 20-XI-13.

ANTOLÍN, Luis Enrique, “Pasión en el laberinto”, Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-5-pasion-en-el-laberinto/>.

APARICIO, Higinia, “*Consagración*: primer capítulo de una película en la que todo es cántabro”, Hoja del Lunes, 25-V-81, p. 8.

ARCONADA, “A Garay no le dejan rodar en el Hotel Real”, Hoja del Lunes, 20-IV-81.

ARGOS, Ana, “Tres cántabros para la historia del cine”, El diario montañés, Santander 13-II-80.

ASÍN, Manuel, “Las películas de Paulino Viota”, 2010, inédito.

ASÍN, Manuel, “La sombra de una evidencia”, Minerva, nº 16, 2010, pp. 82-83. Reeditado en *Paulino Viota. Obras 1962-1966*, Intermedio, Barcelona, 2014, pp. 45-46. Versión ampliada, traducida al francés, en Traffic, nº 91, otoño 2014, pp. 59-65.

ASÍN, Manuel, “Privilegios del deber cumpliéndose. Paulino Viota profesor (estudiante)”, Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-privilegios-del-deber-cumpliendo-paulino-viota-profesor-estudiante/>.

BALBONA, Guillermo, “Cantabria y el cine”, El Diario Montañés, 27-IV-91, p. 12.

BALBONA, Guillermo, “Víctor Erice, Méndez-Leite, Guerin y Viota, en el primer homenaje al cine, en Santander”, El Diario Montañés, 14-V-95, p. 88.

BALBONA, Guillermo- <<“El porvenir de una ilusión”, primera cita con el centenario del cine, en la Fundación Botín>>, El Diario Montañés, 1-VI-95, p. 67.

BALBONA, Guillermo, “Paulino Viota abre hoy un ciclo cultural en la universidad”, El Diario Montañés, 26-II-97.

BALBONA, Guillermo, “El cineasta santanderino Paulino Viota será homenajeado en Madrid”, El Diario Montañés, 30-I-10, p. 58.

BALBONA, Guillermo, “Una mirada sobre el mundo”, El Diario Montañés, 23-IX-11.

BALBONA, Guillermo, “El cine de Paulino Viota, eje del otoño en la Filmoteca”, El Diario Montañés, 13-X-11.

BALLÓ, Jordi, “La inquietud”, La Vanguardia, 17-V-02, p. 36.

BEDIA, Sandra, “El arte, un artículo de primera necesidad”, Alerta, 27-I-96, p. 51.

BENET, Vicente J., “El aire de los tiempos: las películas experimentales de Paulino Viota en su contexto”, en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 82-93.

BONET, Eugeni, PALACIO, Manuel, *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1983.

BURCH, Noël, *Pour un observateur lointain*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris, 1979, pp. 176.

BURCH, Noël, *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Certamen Internacional del Cine Documental y Cortometraje, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985.

BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 254n.

CARRACEDO, Benito <<"El cine ha bajado su nivel de exigencia", afirma Viota>>, El Mundo, 17-VIII-94, p. 6.

CARRERA, David, "Paulino Viota dirigirá un curso sobre Mujer y Cine en el Centro Cultural de la Caja", Alerta, 13-III-01, p. 36.

CASAU, Gerard, "Traducción simultánea", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-8-traduccion-simultanea/>.

CRUZ DUNNE, Killian, <<"En el pasado del cine está su futuro", opina el director Paulino Viota>>, Alerta, 24-VII-94, p. 59.

DE DIOS, Luis Miguel, <<Edgar Neville y Nicholas Ray, "estrellas" en el próximo festival de cine de Valladolid>>, El País, 15-IX-82, p. 30, http://elpais.com/diario/1982/09/15/cultura/400888810_850215.html.

DE LA PEÑA, Maxi, "Escasa asistencia de público a las dos primeras jornadas del Festival de Cine y TV de Santander", El Diario Montañés, 14-XI-90, p. 51.

DE LA PEÑA, Maxi, "El Ministerio de Cultura estropeó el proyecto de la Escuela de Cinematografía de Cantabria", El Diario Montañés, 15-XI-90, p. 59.

DE LA PEÑA, Maxi, "Sale a la venta el cofre con la filmografía de Paulino Viota", El Diario Montañés, 8-V-14, p. 51.

DEL OLMO, Oscar, "La ley no influirá en que las películas sean buenas o malas", Diario de Valladolid, 24-VIII-07, p. 26.

DE LUCAS, Manuel, "Guadalupe G. Güemes, una nueva revelación de nuestro cine", publicación sin identificar.

DEL VALL, Alfonso, "Bilbao día a día", La Gaceta del Norte, 6-III-84, pag. 15.

DEL VILLAR, Arturo, "Se ha creado en Santander una productora juvenil", Alerta, enero 1968.

ELDUQUE, "La fuerza de la gravedad", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-3-la-fuerza-de-la-gravedad/>.

FERNÁNDEZ, Alexis, "El cine mudo centra el ciclo dedicado al Centenario del Séptimo Arte en Santander", Alerta, 27-I-96, p. 50.

FLORES-GISPERT, Juan C., "Campaña a favor del pago de los derechos de autor", El Diario Montañés, Santander, 27-I-96.

G., P., Alexia, "Paulino Viota abre un curso sobre cine en el Doctor Madrazo", Alerta, 7-II-96.

GALÁN, Diego, "El cine español comienza a liberarse de sus ataduras", El País, 26-I-84, p. 28.

GANZO, Fernando, "Perseverancia", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-7-perseverancia/>.

GARCÍA CANGA, Pablo, "A saltos", Contrapicado, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-1-a-saltos/>.

GARCÍA LÓPEZ, Rubén, "Viota/Santander: el eje", Marginalia, 29-XI-13, <http://marginaliafragmentos.blogspot.com.es/2013/11/viotasantander-el-eje.html>

GARCÍA LÓPEZ, "Introducción. De retaguardias y periferias", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 12-15.

GARCÍA LÓPEZ, "Después de... (Paulino Viota, escritor)", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 250-265.

GARÍN, Manuel, "No hay tiempo (Las formas del cine)", *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-4-no-hay-tiempo-las-formas-del-cine/>.

GAVILÁN, Juan A., "Paulino Viota", en GAVILÁN, Juan A. y LAMARCA, Manuel, *Conversaciones con cineastas españoles*, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 133-134.

GIJÓN, Víctor, "La Consejería de Cultura Cántabra organiza su I Muestra de Cine", *El País*, 9-XI-82, http://elpais.com/diario/1982/11/09/cultura/405644408_850215.html

GONZÁLEZ FUENTES, Juan Antonio, "De Paulino Viota al John Ford de Monument Valley pasando por una cirujana de Santander", *OjosdePapel.com*, 23-II-10, <http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/De-Paulino-Viota-al-John-Ford-de-Monument-Valley-pasando-por-una-cirujana-de-Santander-Jesus-en-Malibu>.

HERNÁNDEZ, Marta, "1967-1974: 7 años de cambios y recambios en el cine español", *Contrastes*, nº 6, enero 1975, pp.47-53.

HIDALGO, Marián, <<Viota critica que las ayudas en el cine llevan a "amiguismos">>, *El Día de Valladolid*, 23-VIII-07, p. 14.

LÁZARO, Aurora, "Paulino Viota, un director olvidado, en la Semana de Cine Europeo que hoy se clausura en Aranda", *Diario de Burgos*, 2-VI-89, p. 16.

LLINÁS, Francisco, "Un cinéma qui n'exista presque pas", *La Revue Belge du Cinéma*, nº 28, invierno 1989, pp. 35-38.

LÓPEZ, Josefina, "Los westerns de Ford son capaces de quedarse en la memoria", *Diario16*, 27-II-96, p. 46.

MARFEROLA, José, "Interesante ciclo de cine montañés en el Ateneo", *Alerta*, fecha desconocida.

MARTÍN, Luis (Colectivo Imagen), "Cine español de la transición: una historia no acabada", *Ciclo de Cine Español de la Transición*, Valladolid, febrero-marzo 1982.

MARTÍNEZ TORRES, Augusto, *Cine español, años sesenta*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1973, p. 47.

MASOTTA, Cloe, "Dar a ver", *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-2-dar-a-ver/>.

MATEO, Leandro, "Proyecto de película con directores y capital cántabro", *El Diario Montañés*, 22-IX-80, p. 8.

MATEO, Leandro, "Se pone en marcha el primer film de directores cántabros", *Hoja del Lunes*, Santander, 13-IV-81.

MATEO, Leandro, "Se estrena *Manderley*, de Jesús Garay", *Hoja del Lunes*, 30-XI-81.

MATEO, Leandro, "Se anuncia una semana de cine cántabro anunciada por la Diputación", *Hoja del Lunes*, Santander, 25-X-82.

MATEO, Leandro, "Presencia internacional del cine cántabro", publicación sin identificar, 1982.

MATEO, Leandro, "Balance artístico del 83. Positivo para el cine y el teatro y negativo para la música y las artes plásticas", *Cantabria Autónoma*, enero 1984.

MOLINA FOIX, Vicente, "Imagen del cine independiente español", *Nuestro Cine*, nº 77-78, noviembre-diciembre 1968, pp. 72-76.

MOLINA FOIX, Vicente, "Cine español de los años 80: arrebatados, marginales y alienados", *El País*, 21-VI-80, p. 7.

MOLINA FOIX, Vicente, "Terrible", *Diario 16*, 10-VI-84.

MONLEÓN, Sigfrid, "Paulino Viota en la Filmoteca", *Papers de Cultura*, nº 31, febrero 1991, p. 7.

MONLEÓN, Sigfrid, "Viaje a Fellinilandia", *Papers de Cultura*, nº 38, diciembre 1991, p. 7.

MONTERDE, José Enrique, *Veinte años de cine español (1973-1992)*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires, 1993.

MORILLAS, Pablo, "Jesús Garay empezará mañana a filmar la película de los cinco directores cántabros", *Alerta*, 17-V-81, pag. 15.

M.R.A., <<Paulino Viota: "El cine que se hace en la actualidad es muy cobarde">>, *Hoy*, Cáceres, 12-IV-94, p. 14.

OBREGÓN, Hugo, "Paulino en el desierto", *Contrapicado*, nº 42, octubre 2011, <http://contrapicado.net/article/3-6-paulino-en-el-desierto/>.

OLEGARIO El Terrible, "Cine por y para Cantabria", en *Alerta*, Santander 28-III-81, p. 2.

P., E., "El Ministerio de Cultura archiva el proyecto para crear una escuela de cine en Comillas", *Alerta*, 15-XI-90, p. 10.

PARÉS, Luis E., "Revisión crítica del cine español XXII", *Celuloides rancios*, 1-II-10, <http://celuloidesrancios.blogspot.com.es/2010/02/revision-critica-del-cine-espanol-xxii.html>.

PARRA, Javier, "Paulino Viota, en el camino de un posible cine cántabro", *Ya*, 25-II-84.

PENA, Jaime, "Paulino Viota: savia nutricia", *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 21, noviembre 2013, pp. 76-77.

PENA, Jaime, "Acto de resistencia", *Caimán Cuadernos de Cine*, nº 33, diciembre 2014, p. 85.

PENA, Jaime, "Prehistoria: tiempo de busca", en GARCÍA LÓPEZ, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangrila, Santander, 2015, pp. 18- 25.

PEREDA GUTIÉRREZ, Juan Ramón, "Garay, a pie de página", *Hoja del Lunes*, 1-VI-81.

PÉREZ ARCE, J. A.- <<"Viaje a Fellinilandia", con Paulino Viota>>, *Caja Cantabria Social y Cultural*, nº 4, enero-marzo 1991, pp. 12-13.

PÉREZ RUBIO, Pablo, HERNÁNDEZ RUIZ, Javier, "Esperanzas, compromisos y desencantos. El cine durante la transición española (1973-1983)", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Lactea, A Coruña, 2005, pp. 178-253.

PONCE, Gema, "Doce años para una tríada fílmica", *Mundo Cantabria*, 29-X-09, p. 15.

PONCE, Vicente, programa del ciclo "Paulino Viota: la verdad a 24 imágenes por segundo", 29 enero-8 febrero 1981, Filmoteca Generalitat Valenciana.

PONCE, Vicente, "Viota, Paulino", en BORAU, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza, 1988, pp.911.

PRIETO, Gerardo, "Consagración, de Jesús Garay, se rodará en Santander", *El Diario Montañés*, 1-IV-81, p. 28.

- PRIETO, Gerardo, "Consagración, primer corto de la película sobre Santander", Alerta, 21-IV-81, pag. 4.
- PRIETO, Gerardo, "Manolo Revuelta rodará en Cantabria", Alerta, 23-VIII-81.
- PRIETO, Gerardo, "Estreno de *Géminis* y el cortometraje *Supongamos... Santander*, de Jesús Garay", Hoja del Lunes, Santander, 27-II-84, pag. 15.
- PRIETO SOUTO, Xosé, "Paulino Viota. Obras. Works. Oeuvres. 1966-1982", Secuencias, nº 40, 2014, pp. 152-155.
- QU, Ramón, "Tres patas para una productora", Hoja del Lunes, Santander, 28-IX-81, p. 3.
- RECHE, Juan Carlos, "Viota visita Shangrila", El Mundo Cantabria, 13-IX-15, p. 20.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, SOLER DE LOS MÁRTIRES, Llorenç, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Laertes, Barcelona, 2006.
- ROMERO DE ÁVILA, Rafael, *El cine independiente y experimental*, Royal Books, Barcelona, 1995, p. 64.
- RUIZ, Almudena, "Paulino Viota repasará el cine clásico y el moderno en una conferencia", El Diario Montañés, 15-VI-95, p. 75.
- RUIZ, R. M., BELATEGUI, O. L., <<"Siempre rodé con pocos medios, pero sin renunciar a mi libertad">>, El Diario Montañés, 22-XI-13.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "Sámano, Gutiérrez, Viota, Guadalupe, Güemes", La Gaceta del Norte, 23-IV-76.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "Manolo Gutiérrez, se perfila ganador de alguno de los grandes premios", Hoja del Lunes, septiembre 1978.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, *Prehistoria del cine cántabro*, 1982, pp. 9-14.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "El cine de los realizadores cántabros", Alerta, 3-XII-83, pp. 20-21.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "Cuatro obras de autores cántabros, entre las diez mejores películas españolas estrenadas en Madrid en 1984", Alerta, Santander, 7-I-85.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, *El cine de los realizadores cántabros*, Ediciones Tantín, Santander, 1990.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, *Jesús Garay, cineasta*, Ediciones Tantín, Santander, 1990.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, *Una historia del cine en Cantabria*, Concejalía de Cultura Ayto. de Santander y Ediciones Librería Estudio, Santander, 1999.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "La década prodigiosa y la generación cinematográfica del 68 en Cantabria", en *En torno al cine aficionado. Actas del II Encuentro de Historiadores*, Diputación Provincial de Guadalajara noviembre 2004, pp. 81-95.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, *Santander, una ciudad de cine*, Ayuntamiento de Santander / Caja Cantabria, Santander, 2005.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, *Diccionario cinematográfico de/en Cantabria 1896-2000*, Ediciones Tantín, Santander, 2013.
- SAMANIEGO, Fernando, "He pretendido hacer una película popular", El País, 29-V-79.
- SANDOVAL, Juan Antonio, "Cineastas montañeses a examen", en El diario montañés, Santander, 5-XI-72, p. 2.
- SANDOVAL, Juan Antonio, "Antonio Quirós: retrató a Juan Carlos I", El Diario Montañés, 24-V-81, p. 2.

SANDOVAL, Juan Antonio, "Cine cántabro en órbita", *El Diario Montañés*, 25-VIII-83.

SAN MIGUEL, Marta, "El montaje definitivo de Viota", *El Diario Montañés*, 27-X-13, p. 66.

SANTOS, Antonio, "Paulino Cinema Viota", *Arte y Parte*, nº 117, junio-julio 2015, pp. 149-153.

SARABIA, Tomás, "Las películas españolas", *Alerta*, 15-XI-90, p. 10.

SOENGAS, José, "Paulino Viota cree que el futuro de las películas no comerciales está en el vídeo", *La Voz de Galicia*, 26-IX-86, p. 42.

SUÁREZ, Patricia, <<"Cuando uno se vuelve escéptico, sólo queda el placer por lo bien hecho">>, *Crónica de Cantabria*, 12-18 febrero 2000, p. 39.

TORREIRO, Casimiro, "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", en GUBERN, Román, ENRIQUE MONTERDE, José Enrique, PÉREZ PERUCHA, Julio, RIAMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 341-397.

TORRES, Maruja, "La Administración premia el cine de Berlanga, Saura, Mario Camus y Gutiérrez Aragón, entre otros", *El País*, 25-II-83, p. 28.

VEGA, Javier, "Inicios de un cine cántabro", *Contracampo*, nº 24, octubre 1981, p. 7.

VEGA, Javier, "Paulino, Tina y José Luis", en García López, Rubén (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto*, Shangri-La, Santander, 2015, pp. 266-273.

YSART, Cuca, "Por primera vez ha logrado una montañesa el ingreso en la Escuela de Cinematografía", *Alerta*, Santander, 1-XII-67.

YSART, Cuca, "Una película de Garay y Revuelta, al Festival de San Sebastián", *El Diario Montañés*, 21-V-83, p. 7.

ZUNZUNEGUI, Santos, "Llegar a más: el cine español entre 1962 y 1971", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Lactea, A Coruña, 2005, pp. 130-177.

ZUNZUNEGUI, Santos, "Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Lactea, A Coruña, 2005, pp. 488-504.

7. Bibliografía adicional

AGUIRRE, Javier, *Anti-cine*, Fundamentos, Madrid, 1972.

AGUIRRE, Javier, "El cine, imagen y sonido", en VVAA, *Entre antes sobre después del Anti-cine*, CSIC, Semana de Cine Experimental de Madrid, 1995, pp. 15-22.

AIDELMAN, Nuria, DE LUCAS, Gonzalo (eds.), *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Intermedio, Barcelona, 2010.

ALBERICH, Ferran, "El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas y la Escuela Oficial de Cinematografía en el cine español", en LLINÁS, Francisco (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Filmoteca Española, Madrid, 1999.

ALQUÉZAR I ALIANA, Ramón, "Del concordato al desarrollismo", en F. HEREDERO, Carlos, MONTERDE, José Enrique, *Los "nuevos cines" en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, pp. 15-28.

ALTHUSSER, Louis, "Ideología y aparatos ideológicos de estado", en ALTHUSSER, Louis, *Escritos*, Laia, Barcelona, 1974, pp. 105-170.

ALTHUSSER, Louis, "Elementos de autocrítica", en ALTHUSSER, Louis, *La soledad de Maquiavelo*, Akal, Madrid, 2008, pp. 169-208.

ÁLVAREZ, Luis Javier, "¿Hacia un Nuevo Frente Crítico español?", *Asturias Semanal*, nº 246, 16-II-74.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Darío, "Historias de la retaguardia nacionalista", *Historia y Vida*, nº 83, año VII, Barcelona-Madrid, febrero 1975, pp. 23-26.

ANÓNIMO, "Una gran revista, una gran reforma, un gran artista", *Memoria Escolar 1961-1962*, Escuelas Pías Colegio San José, Santander, en <http://memorias.escolapios-santander.org/1961-1962.pdf>.

ANÓNIMO, "Cuadro de honor de Bachillerato", *Colegio*, nº 115, mayo 1965.

ANÓNIMO, "Actos para esta semana", *Hoja del Lunes*, Santander, 5-IX-66.

ANÓNIMO, "Coloquios cinematográficos en el Ateneo", *Alerta*, Santander, 16-IX-66.

ANÓNIMO, "Sesión de cine y teatro", *El Diario Montañés*, 22-IX-66.

ANÓNIMO, "La junta de gobierno del Ateneo, reelegida", *Alerta*, nº 9048, Santander, 16-X-66.

ANÓNIMO, "Día de tensiones y protestas", *Egin*, 15-IX-78.

ANÓNIMO, "Agenda", *El Diario Montañés*, 11-I-81.

APARICIO, Higinia, "*Consagración*: primer capítulo de una película en la que todo es cántabro", *Hoja del Lunes*, 25-V-81, pag. 8.

ARANZUBÍA COB, Asier, NIETO FERRANDO, Jorge, "Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años setenta", *Secuencias*, nº 37, primer semestre 2013, pp. 62-82.

BARBER, Llorenç, *John Cage*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985.

BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona, 2009.

BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

BERMEJO, Alberto, "Entrevista con Gonzalo Suárez. La imaginación frente a la realidad", en F. HEREDERO, Carlos, MONTERDE, José Enrique, *Los "nuevos cines" en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, p. 378.

BIERCE, Ambrose, *El diccionario del diablo*, Valdemar, Madrid, 1993.

BILBATÚA, Miguel, RODRÍGUEZ SANZ, Carlos, DEL AMO, Álvaro, "Conversación con Carlos Saura", *Nuestro Cine* nº 51, 1966, pp. 18-26.

BORDWELL, David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.

BRECHT, Bertolt, *Teatro completo*, Cátedra, Madrid, 2012.

BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Biblioteca Era, México D.F., 1979.

BRESSON, Robert, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*, Intermedio, Barcelona, 2015.

BURCH, Noël, "Comment s'articule l'espace-temps", *Cahiers du Cinéma*, nº 188, marzo 1967, pp. 40-45.

BURCH, Noël, *Práxis del cine*, Fundamentos, Madrid, 2003.

CALVO, Manolo, "Testimonio del cine independiente español", *Nuestro Cine*, nº 77-78, noviembre-diciembre 1968, pp. 81-82.

CASTAÑEDA, M. A., <<"Cinejusa", una productora cinematográfica juvenil>>, *El Diario Montañés*, 11-V-67.

CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos, *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, Vía Lactea, A Coruña, 2005.

CHANG, Ed, "Kontakte – Planning and design", en *Stockhausen – Sounds in Space*, 18-XI-15, <http://stockhausenspace.blogspot.com.es/2015/11/kontakte-planning-design.html>.

CLAUDÍN, Fernando, «"La tarea de Engels en el *Anti-Dühring*" y nuestra tarea hoy», Cuadernos de Ruedo Ibérico, París, nº 3, octubre-noviembre 1965, pp. 49-57, http://www.filosofia.org/hem/dep/cri/ri03049.htm#p*.

COLLADO, Esperanza, *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho, Madrid, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis y NARBONI, Jean, "Cinéma / idéologie / critique", Cahiers du Cinéma, nº 216, octubre 1969, pp. 11-15. Traducido al español en Cahiers du Cinéma España, nº 11, abril 2008, pp. 76-82.

CRESPO LÓPEZ, Mario, *El Ateneo de Santander. Una historia centenaria (1914-2014)*, Ediciones Tantín, Santander, 2014.

CUETO, Roberto, "A medias palabras con los ojos abiertos", en F. HEREDERO, Carlos, MONTERDE, José Enrique, *Los "nuevos cines" en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, p. 121-136.

DAVARA TORREGO, Francisco Javier, "La aventura informativa de Cuadernos para el diálogo", Estudios sobre el Mensaje Periodístico, nº 10, 2004, pp. 201-220.

DEL AMO, Álvaro, "Contra una crítica de la contención", Cuadernos para el Diálogo, nº 12, 1966.

DELEUZE, Gilles, *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona, 2003.

DEREN, Maya, "Amateur Versus Professional", Film Culture nº 39, 1965.

DIDEROT, Denis, *Esto no es un cuento*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.

EAGLETON, Terry, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 2005.

EDERLE, *Los conflictos laborales en 1976*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1977.

EISENSTEIN, S. M., "La vision en gros plan", Cahiers de Cinéma nº 226-227, enero-febrero 1971, pp. 14-15.

ENDE, Michael, *Momo*, Alfaguara, Madrid, 1986.

FALCÓN, Lidia, *Mujer y sociedad*. Madrid: Vindicación Feminista, 1996.

F. HEREDERO, Carlos, MONTERDE, José Enrique, *Los "nuevos cines" en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003.

F. HEREDERO, C., MERCHÁN, E. R., GIROUD, I. y COSTA, J. B. (eds.), *Diccionario de cine Iberoamericano. España, Portugal y América. Antología de películas*, Vol. IX, SGAE/Fundación Autor, Madrid, 2012.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, "Siete días de enero", Contracampo, nº 2, mayo 1979, p. 66.

GALÁN, Diego, "Francisco Llinás, combativo crítico de cine y actor eventual", El País, Madrid, 25-II-11.

GARCÍA LÓPEZ, Rubén, "*Sabotage*: la identificación movediza (o: La identificación es una cuestión moral)", Marginalia, 10-XI-14, <http://marginaliafragmentos.blogspot.com.es/2014/11/sabotage---la---identificacion---movediza---o.html>.

GODARD, Jean-Luc, DE OLIVEIRA, Manoel, "Godard et Oliveira sortent ensemble", en *JLG par JLG*, Tomo II, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 270.

GUARNER, José Luis, "El musical. Introducción al cine moderno", Film Ideal nº 88, enero 1962. Reeditado en GUARNER, José Luis, *Autorretrato del cronista*, Anagrama, Barcelona, 1994.

- HERNÁNDEZ, Marta, *El Aparato Cinematográfico Español*, Akal, Madrid, 1976.
- HERNÁNDEZ, Colectivo Marta y MAQUA, Javier, *Los mecanismos comunicativos del cine de todos los días*, Shangrila, Santander, 2016.
- HURTADO, José A. y PICÓ, Francisco M., *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1989.
- JAKOBSON, Roman, “¿Decadencia del cine?”, en URRUTIA, Jorge (ed.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1976, pp. 171-182.
- JAKOBSON, Roman, “Entretien sur le cinéma”, *Revue d’esthétique* 26, nº 2-4, 1973, pp. 61-68.
- JAKOBSON, Roman, “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en JAKOBSON, Roman y HALLE, Morris, *Fundamentos del lenguaje*, Editorial Ayuso, Editorial Pluma, Madrid, 1980, pp. 97-143.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Vida. Volumen 1: Días de mi vida*, Pre-Textos, Madrid, 2014, p. 108.
- LLINÁS, Francisco, *Cortometraje independiente español*, Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, 1986.
- LLINÁS, Francisco (ed.), *50 años de la Escuela de Cine*, Filmoteca Española, Madrid, 1999.
- MAIAKOVSKY, Vladimir, *Poesía y revolución*, Península, Barcelona, 1971.
- MAQUA, Javier, “Elogio del pedazo”, *La Mirada*, nº 4, Barcelona, octubre 1978, pp. 30-32.
- MARTIN, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- MARTÍNEZ TORRES, Augusto (ed.), *Cine español (1896-1988)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.
- MATEO, Leandro, “Se estrena *Manderley*, de Jesús Garay”, *Hoja del Lunes*, 30-XI-81.
- MONTERDE, José Enrique, *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1997.
- MORÁN, Gregorio, *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*, Planeta, Barcelona, 1986.
- MORÁN, Gregorio, *El cura y los mandarines*, Akal, Madrid, 2014.
- NIETO FERRANDO, Jorge, *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*, Ediciones de La filmoteca, Valencia, 2012.
- OTEIZA, Jorge, *Quousque tandem...!*, Pamiela, Pamplona-Iruña, 1994.
- PALACIO, Manuel, “Los sufrimientos de la mujer”, en F. HEREDERO, Carlos, MONTERDE, José Enrique, *Los “nuevos cines” en España*, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003, pp. 411-414.
- PANCORBO, Luis, “Notas”, en DIDEROT, Denis, *Esto no es un cuento*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
- PARDO SALGADO, Carmen, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- PASOLINI, Pier Paolo, “La lengua escrita de la acción”, en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1969, pp. 11-51.
- PASOLINI, Pier Paolo, “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”, en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1969, pp. 53-68.
- PAZ, Octavio, *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, Joaquín Moritz, México D. F., 1969.
- PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México D.F., 1981.

- PENA, Jaime, "Oteiza y el cine. Escenario de *Acteón*. Estética de *Acteón*", *Cahiers du Cinéma España*, nº 50, noviembre 2011, p. 79.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, "Trayecto de secano (Algunos obstáculos que se oponen a la existencia de una historia del cine español)", *Archivos de la Filmoteca* nº 1, marzo/mayo 1989, pp. 36-47.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra, colección Filmoteca Española, 1997.
- PÉREZ PERUCHA, Julio, GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, RUBIO ALCOCER, Agustín, *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad*, AEHC, Ediciones del Imán, Madrid, 2009.
- REVERDY, Pierre, "L'image", *Nord-Sud*, 13-III-18, recogido en *Nord-Sud, Self-Defense et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion, p. 75.
- RICHARD, Julius, *La requetemodernidad. Ensayos cinemáticos 2010-2015*, Amargord, Madrid, 2016.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emmanuel, *Por qué fracasó la democracia en España. La transición y el régimen del '78*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2015.
- RUIZ, Raúl, "Las relaciones de objetos en el cine", en VVAA, *Raúl Ruiz*, Filmoteca Española / Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1983.
- RUIZ, Raúl, "Las seis funciones del plano", en MARTIN, Adrian y RUIZ, Raúl, *Sublimes obsesiones*, 6 Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2004.
- RUIZ, Raúl, *Poéticas del cine*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2013.
- SAIZ VIADERO, José Ramón, "Ateneo: palabras de un superviviente", en CRESPO LÓPEZ, Mario, *El Ateneo de Santander. Una historia centenaria (1914-2014)*, Ediciones Tantín, Santander, 2014.
- SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Alfaguara, Madrid, 1996.
- SPINOZA, Baruch, *Ética*, Alianza Editorial Madrid, 2002.
- STRAUB, Jean-Marie, "Sur *Chronique d'Anna Magdalena Bach*", *Cahiers du Cinéma*, nº 193, septiembre 1967, pp. 56-58. Reeditado en STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle, *Escritos*, Intermedio, Barcelona, 2011, pp. 97-108.
- STRAUB, Jean-Marie y HUILLET, Danièle, *Escritos*, Intermedio, Barcelona, 2011.
- TAIBO, Víctor, "Enero de 1976. Rebelión social en Madrid", *El Militante*, 2013, <http://www.elmilitante.net/index.php/historia-teoria/otros-historia/8469-enero-de-1976-rebelion-social-en-madrid?tmpl=component&print=1&layout=default&page=>
- TRUFFAUT, François, *El cine según Hitchcock*, Alianza, Madrid, 1995.
- TSETUNG, Mao, "El imperialismo norteamericano es un tigre de papel", en TSETUNG, Mao, *Obras escogidas*, tomo V, Ediciones en lenguas extranjeras, Pekín, 1977, pp. 334-338.
- TUBAU, Iván, *Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1979.
- TUBAU, Iván, *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años 60*, Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Espasa, 2007.
- VVAA, *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1969.

- VVAA, *Problemas del nuevo cine*, Alianza, Madrid, 1971.
- VVAA, *La crisis, la reforma y los trabajadores. Anuario de las relaciones laborales en España en 1976*, Ed. de la Torre, Madrid, 1977.
- VVAA, *Raúl Ruiz*, Filmoteca Española / Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1983.
- ZUMALDE, Imanol, "Asignatura pendiente. Pequeño breviario de la historiografía del cine español", en CASTRO DE PAZ, José Luis, PÉREZ PERUCHA, Julio, ZUNZUNEGUI, Santos (coords.), *La nueva memoria. Historia(s) de cine español (1939-2000)*, Vía Lactea, A Coruña, 2005, pp. 420-486.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "Prólogo" a BURCH, Noël, *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid, 2006, pp. 7-13.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "El fondo del aire es rojo: cine/ideología/política en el entorno de mayo de 1968", en PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.), *Los años que conmovieron al cinema*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Cátedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 2003.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", *Comunicar*, nº 29, v. XV, 2007, pp. 51-58.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *La mirada cercana*, Shangrila, Santander, 2016.