

Cuadernos de cine

Título:
Paulino Viota

Autor/es:
Viota, Paulino

Citar como:
Viota, P. (1986). Paulino Viota. Cuadernos de cine. (7):33-61.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42574>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





paulino viota

ENTREVISTA

1. Los comienzos. Cortometrajes en super 8: "Las Ferias" 1966, "José Luis" 1966, "Tiempo de busca" 1966 -67. Cortometrajes en 16 m/m: "Fin de un invierno" - 1968, "Duración" 1970. La Escuela Oficial de Cine."

Eran películas en super 8 mm, con sonido magnético (las tres primeras). "Las Ferias" pretendía ser un documental sobre los feriantes que se instalaban durante 15 días en Santander, a partir del día de Santiago. Ocupaban una plaza cerca de mi casa (ahora siguen celebrándose, pero en otros lugares y más lejanos) y durante mi infancia fueron un espectáculo llamativo y abigarrado para mí. No sé exactamente porqué decidí hacer una película sobre ello -y además la primera que hacía-, pero seguramente me pareció un material con interés visual y además estaba condicionado por las circunstancias: tenía que hacer la película en esas fechas de verano, por las vacaciones -tras mi primer curso en la Universidad- y estaba totalmente sólo (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. Así Las Ferias la hice completamente solo. Llevaba una banda de sonido con músicas y textos leídos por mi propia voz en off.

Las Ferias se proyectó en el Ateneo de Santander recién terminada, el 4 de septiembre del 66. En el -

Ateneo había un estupendo cineclub con el que yo había tomado contacto por esas fechas. Había también un grupo de teatro, lo que me permitió disponer de actores para hacer películas de ficción, con personajes, que es lo que yo quería.

José Luis y Tiempo de busca son en cierto modo simétricas. En la primera el protagonista es un hombre joven y en la segunda una mujer joven, en torno a los veinte años ambos. Los dos sufren decepciones amorosas, así que se puede decir que ese es un tema que me interesaba ya desde entonces. José Luis, que abarca una jornada del personaje, creo recordar que trataba de tener un estilo más bien de planos largos (quiero decir de larga duración), tendiendo al plano secuencia. Eso y seguramente también el ser mi primera experiencia con actores (aficionados, desde luego) le dió un acabado que recuerdo un tanto tosco. Creo que sobre todo fue así por rodar con sonido directo (el sonido lo grababa en un magnetofón de cassette -que entonces eran una gran novedad- y, que claro no tenía ningún sistema de sincronización con el tomavistas, así que luego, al pasar ese sonido, por medio del proyector que era a la vez un magnetofón, a la cinta magnetofónica incorporada a la película, había que hacer continuas correcciones; además la grabación de sonido directo con un simple micrófono -ideado para aproximarle a la boca, no direccional, y que en la película había que colocar lejos de los actores para que no entrara en campo, no era buena).

Tiempo de busca, así, en el terreno formal -digamos- repitiendo más o menos el "tono" argumental de José Luis era como una "respuesta" en el estilo y la técnica. (Esta cuestión de "responderse" a mí mismo, de hacer una película que contradiga, aunque nada más -y nada menos- sea en lo formal, a la anterior, parece que es algo que me ha sucedido un poco siempre. Debe ser por una idea de "reequilibrio": cada película implica una serie de elecciones -argumentales y formales-, es decir, es esencial limitarse, y sobre todo lo que se deja fuera se puede tener la tentación de abordarlo en otra. También y sobre todo es una especie de desafío, una necesidad de afrontar las cuestiones que no se han resuelto bien -como las técnicas y de estilo en José Luis-, de las que no se ha quedado satisfecho y se siente la imperiosa necesidad de resolver, quizá para quedar bien ante sí mismo. Así tras un film expresamente "difícil" como Contactos estaba la voluntad de hacer un film "fácil": Con uñas y dientes. Reflexionando sobre éste, una vez hecho, me sentí insatisfecho -sobre todo tras ver un ciclo Renoir en la Filmoteca- de las posibilidades que había ofrecido a los actores; me había visto demasiado absorbido por la técnica, por la maquinaria del cine profesional que, por mínima que sea -en realidad, para mí, debutante en ese terreno, resultaba demasiado digna de respeto; así surgió Cuerpo a cuerpo, como una película enteramente volcada en los actores y en lo íntimo, como reacción a lo técni

co y lo social de Con uñas y dientes.

En Tiempo de busca, aunque creo que también se grabó sonido directo, no tuve inconveniente después en doblarla entera, o en gran parte (desde luego un doblaje rudimentario, con el proyector-magnetofón colocado en otra habitación, tras una puerta de vidrio por la que pasaba el haz luminoso a la habitación en que estaban los actores con el micrófono, para que éstos, al ver la proyección, sincronizaran sus diálogos y no hubiese ruido del proyector que se grabase como fondo; el sistema, de todas maneras, era mejor que el sonido directo). La película además no estaba circunscrita a un día de la vida de la protagonista, como la otra, lo que me permitía más libertad en la elección de las escenas; y en vez de un estilo de planos secuencias intenté un estilo standard, de planos-contraplanos, "invisible", que permitiese una narración sencilla, centrada en los actores. (Era ya, en cierto modo y en pequeño, lo que volvió a ser Cuerpo a cuerpo, porque en ese sistema de contradecirse, de responderse a uno mismo que os digo, se produce una espiral: por contradecir a lo que ya era una contradicción con lo anterior, acabas volviendo al mismo sitio, pero -si has aprendido algo- en un plano superior, a más altura). Seguramente por ese ser más consciente de las posibilidades del medio, por la experiencia previa, y tener menos pretensiones formales, Tiempo de busca quedó mucho mejor que José

Luis -se proyectó con mucho éxito en el salón de actos de la Caja de Ahorros- y quedé satisfecho de mi trabajo en super 8. Quiero decir que consideré que ya estaba preparado para intentar una experiencia más seria y así me las arreglé para rodar un año después, a comienzos del 68, Fin de un invierno en 16 mm.

Tanto José Luis como Tiempo de busca son, pues, películas de ficción, con diálogos sincronizados, algo insólito en el Super 8, que, naturalmente, veía más bien, al menos en aquellos años, como un sistema para hacer películas familiares, o excursiones. Está claro que yo intentaba ya desde el principio "hacer películas lo más semejantes posibles a las que se ven en los cines". Mi deseo era ya entonces, muy nítidamente, convertirse en un cineasta profesional (la paradoja está en que deseándolo tan temprano nunca he llegado a conseguirlo). En cuanto a mi interés concreto ya desde el principio por los planos-secuencia y el sonido directo, o el que toda la película suceda en un día (una unidad intensa), creo que es muy definitorio de mi gusto por un estilo específico de cine "pegado", diría, a la realidad y no tanto a una realidad intelectual, repensada por la mente y analizada, una realidad psicológica, o social, o del tipo que sea, una realidad de ideas, o mejor, un sistema de ideas sobre la realidad, sino un gusto por la realidad puramente material, física, sensorial ("audiovisual", diríamos hoy), la realidad en tanto

que hechos brutos: movimientos de los actores, relaciones de éstos con el decorado que los envuelve..., en realidad espacio temporal (la gran importancia dada al tiempo, a la duración -terrible, real, insoponible- de las situaciones en Contactos), realidad física de los rostros, de los gestos, y en realidad física también -sonora- de la manera de hablar, de las entonaciones, del "grano" de la voz, como diría Barthes, éstas dos últimas en Cuerpo a cuerpo.

En Contactos (pensada desde el principio para ser doblada, conociendo ya las dificultades que los planos largos ponen al sonido directo) se realiza con la radicalidad que conocéis. Cuerpo a cuerpo sería impensable sin el sonido directo; ése es el núcleo técnico, podríamos decir, básico, generador del film, hasta el punto de condicionar su estilo -planos cercanos y sencillos, cámara inmóvil, montaje abundante- hasta, engendrar el estilo del film. Cuestiones que estaban ya en esos esbozos de aficionado.

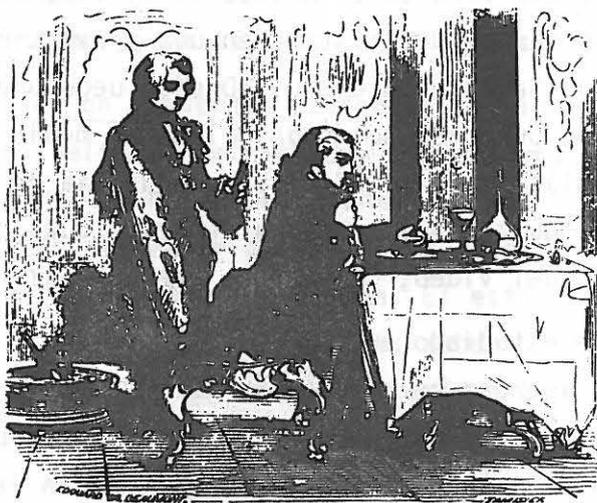
Fin de un invierno, primera película en 16mm y primera película en blanco y negro, está, como la anterior, centrada en una muchacha. Esta vez tiene que elegir entre seguir con su novio o dejar la ciudad de provincias, que le asfixia. El estilo era un intento diferente del de las dos anteriores. Trataba de hacer una película más libre formalmente -ni planos-secuencia, ni estilo clásico-, influido por cierto cine europeo que rompía con la tradición de Holly

wood para hacer películas más "frescas", más vivas. (Claro que no recuerdo exactamente cuales de esas películas, francesas o inglesas o de países del Este, -había visto yo entonces; sí recuerdo en este sentido la influencia muy intensa de El hombre no es un pájaro, de Dusan Makavejev). 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.

Duración, rodada justo antes que Contactos, es una "experiencia límite" y también la película más "mínima" del mundo. Consiste simplemente en una cinta sin fin -o sea, pegado el comienzo con el final- de un minuto de duración, con la esfera de un reloj con sólo la aguja del segundero, que recorría el círculo completo y, al estar pegado en continuidad, empezaba de nuevo y seguía un minuto tras otro. Sólo se proyectó una vez, en el Ateneo de Bilbao, acompañada por un sonido de tic-tac, en una proyección organizada por Santos Zunzunegui. Desde luego una experiencia como Duración no queda mal en el medio de las artes plásticas, en el de la vanguardia de aquellos años o quizá incluso de la de ahora que, aparte del añadido del vídeo, tal vez no sea tan diferente.

Yo no he estudiado en la E.O.C. Me presenté a las pruebas de ingreso en septiembre del 69 -había que tener 21 años cumplidos-. Era una sucesión de pruebas cada una de las cuales cerraba el paso a la si-

guiente, y no pasé una de las últimas (se presentaban unos doscientos candidatos y sólo pasaban 7 u 8) Luego hice Duración y Contactos -y quien sabe si la radicalidad y la ira de estas películas no estarían un poco influidas por la frustración de no tener acceso a la E.O.C.-. Creo recordar que me presente a la convocatoria siguiente, pero los exámenes coincidían con el Festival de Benalmádena y como en él se iban a ver películas de un fuerte contingente de cineastas independientes y yo no quería quedarme al margen -¡hubiese sido estar al margen del margen!- fui allí a poner Contactos, cosa que conseguí, aunque fuera del certamen oficial. Como para entonces ya se veía que la E.O.C. no iba a poder seguir adelante -sino me equivoco ese mismo curso del 71 hizo crisis- no me preocupé mucho de asistir a las pruebas de ingreso.



2. 1970. "Contactos": reflexión sobre el lenguaje cinematográfico que toma como referente la militancia política de izquierda.

En que hace una película -al menos es mi caso, pero seguramente que no es el único- o cualquier otra obra artística, más bien se hace unas preguntas -y la obra son esas mismas preguntas hechas cine, o lo que sea- que quiere tener respuestas nítidas y unívocas. ¿No os parece que Contactos es una película bastante abierta? Y a la vez muy agobiante, "cerrada", claro; pero precisamente esa tensión entre ambiente claustrofóbico y significado abierto era lo que me interesaba. El rostro del protagonista, Javier Irurita, que mira en la última imagen del film a cámara, "a los espectadores", sin expresión, lo veía yo un poco como un reflejo, como un espejo de los rostros de los propios espectadores, una expresión más bien perpleja, un tanto vacía -la idea formal de "vacío" en ese mundo cerrado, "vacío" interior, podríamos decir, era muy importante para mí-. Esa pregunta que era el film pensaba yo que dejaría un poco estupefacto al espectador.

Decís: "¿por qué hacer en 1970 una película que es básicamente un reflexión sobre el lenguaje asumiendo como referente la militancia de izquierda?" ¡Pero si precisamente se trata de eso! Creo que no se puede centrar mejor la "cuestión de Contactos", su singular

ridad, su personalidad propia, si es que la tiene -y sobre todo en el contexto del cine independiente español, y del cine español en aquellos años-; no se puede decir nada más pertinente de Contactos que con esa pregunta. (Nos os imagináis lo feliz que me hace haber sido entendido tan bien por alguien, sobre todo después de los años que han pasado).

Estoy seguro de que ya que os haceís la pregunta entendeís si no lo que se podría llamar la respuesta, sí el por qué de esa decisión, lo que significaba -ese intento de síntesis, o de contradicción en aquellos momentos; hacer una reflexión sobre lenguaje -asumiendo como referente la militancia. ¿Qué más se puede decir sobre eso? Habría ya, en todo caso, que analizar la forma concreta en que se ha hecho eso. - Por ejemplo, la cuestión del "vaciado de contenidos políticos". ¿Qué papel juega eso en el film, en la forma, en el estilo del film?

No recuerdo exactamente cómo surgió la idea de Contactos, creo que fue anterior la elaboración formal, la idea de lo que formalmente tenía que ser -aquello, y el tono duro y desgarrado, que el referente concreto (como creo que expresó muy bien Hitchcock una vez cuando dijo, refiriéndose a un proyecto que no sé si realizó, que tenía ya toda la película completa en la cabeza, aunque todavía no sabía de qué iba a tratar); pero no estoy muy seguro de que fuera así. Hice trabajar a Santos Zunzunegui y Javier Vega,

que escribían el guión POR SEPARADO y así cada uno -me daba una imagen diferente de lo que podría ser el film -uno en Bilbao, otro en Santander, yo en Madrid- la película fue mi interpretación, una tercera imagen, ésta materializada. De lo que sí estoy seguro -es de que influyó muchísimo en cómo fue la película el decorado natural que utilizamos para la pensión, -un piso bajo que podía ser filmado a través de las -ventanas desde dos patios distintos. A partir de eso cambié todo lo previsto (la cámara debía ir por los pasillos de la pensión), y creo que esa filmación -por las ventanas forma parte del carácter del film.

En su elaboración teórica, estábamos muy influenciados por una cierta vanguardia -un sector de la -vanguardia- relacionada con la búsqueda de formas -simples, con la no representación, o más preocupada por cuestiones de estructura que de expresividad (o buscando la expresividad en la estructura): las esculturas de Eduardo Chillida, con materia que limita vacío; las ideas del libro de Jorge Oteyza Quousque Tandem...! sobre lo que se podría llamar, más o menos, una tendencia del arte a la disminución, a la -neutralización de sus efectos expresivos; la pintura "esencialista" -diría yo-, de Mondrian; los Ensayos críticos estructuralistas de Barthes, con sus ideas sobre la construcción por yuxtaposición; incluso la música "atonal"... En fin, la lista sería muy larga.

Influencias de última hora, muy inmediatas a la -

realización del film, fueron los artículos de Noël - Burch en Cahiers du Cinéma (que luego formarían parte de Praxis del cine y, Crónica de Anna Magdalena - Bach, de Straub y tres películas de Ozu, vistas todas en TVE. Las películas eran: Tokio Boshoku (Crepúsculo en Tokio), Higanhana (Flores de equinocio) y Samma no Aji (que se tradujo como Tarde de otoño, - creo).

¿Cómo veo el film hoy? Insisto en su singularidad, que he dicho antes. Creo que, aparte de su valor estético -pero esto no está bien dicho, porque no se puede apartar- ES UNA PELICULA COMO NO HAY OTRA (al menos en aquellos años). Y otra cosa, creo que es una imagen VERDADERA (en términos estéticos, claro, como transposición, como una imagen colectiva, una imagen que compartíamos muchos) del franquismo, de la vida, o de algunas vidas bajo el franquismo. Sería interesante ver qué películas han dado una imagen del franquismo que no nos parezca trucada, porque desde luego las hay, quizá más de las que pensamos, y algunas veces, quizá, en films aparentemente inocentes (lo que no es, desde luego el caso de Contactos).

Creo que muestra bien cómo veo el film hoy, una especie de pequeña sinopsis que hice para acompañar una proyección reciente:

"Madrid, 1970. Una pensión donde los personajes - habitan y se ocultan, agotándose; un restaurante donde trabajan y se mueven, autómatas discretos; unas

relaciones sexuales seguramente pagadas. Contactos - furtivos de trabajo, de sexo, "palpable lejanía"; - contactos de clandestinidad también, de una lucha oscura y soterrada. Aguantar y sordamente rebelarse. - Agonía silenciosa, de puertas adentro; asfixia de - una situación insoportable; duración exasperada que quiere resolverse en el grito, en el estallido perpetuo y dolorosamente diferido. Al final, nada habrá - tenido lugar sino el lugar: una España muy concreta y ya histórica. Historia en presente."



3. De una película "hermética" y "difícil" destinada a circuitos minoritarios: "Contactos", a otra, con un lenguaje mucho más "transparente", con pretensiones/concesiones en principio comerciales, destinada a un público mucho más amplio, sin olvidar la coherencia ideológica: "Con uñas y dientes".

Con uñas y dientes, que fue escrita muy deprisa (por Javier Vega y por mí en 15 días de febrero del - 77, también por separado, cada uno unas escenas, y -

luego sumándolas y ajustándolas), es, sin embargo, - una especie de cristalización de un trabajo muy largo. Después de un tiempo dedicado a acompañar Contactos por algunos festivales y luego por cineclubs, para apoyarla y tratar de que tuviera la máxima difusión posible, y de intentar con otras personas ligadas al cine independiente, organizar una distribución estable de un bloque de estas películas, en diciembre del 72 empecé a trabajar en un nuevo guión - (las proyecciones de Contactos y el intento de distribuidora underground siguieron unos años más). Trabajé de manera bastante continuada, aunque con algunos saltos en el tiempo, hasta octubre del 76, casi siempre con Javier Vega. Hicimos así hasta cinco - guiones sucesivos, cinco estadios del mismo guión. - Creo que la influencia básica bajo la que se hizo - ese trabajo era una nueva: Brecht, y, en general el marxismo. Ya he mencionado antes la gran influencia de la política, en esos años. Creo que esto no necesita ninguna explicación particular e individual porque es un fenómeno bien general para la gente de mi generación, los universitarios, por ejemplo, en mi caso. La lucha contra el escándalo franquista me llevó, como a tantos, al marxismo, y en arte a Brecht. - Ese guión que no llegó a realizarse, al contrario de, vaciar los contenidos "políticos", como Contactos, - insistía en ellos. Hubiera sido una película explícitamente militante con una pretensión, o al menos una estética, didáctica -el didactismo presente no sólo

en Brecht, sino también directamente en Marx-, y con un estilo sobrio y formal, riguroso e incluso quizás un poco solemne -que diera claridad y precisión a la película.

Pero no sólo no tenía verdaderas posibilidades económicas de hacerla (hubiera sido también, claro, - una película totalmente al margen de la industria, - como Contactos, pero como era mucho más complicada, - hubiera sido mucho más cara), sino que tampoco era - fácil encontrar actores que quisieran poner sus caras -dar la cara- en un embolado que podría resultar comprometedor. La película llevaba pues una contradicción -iy ésta no estética, sino práctica!- en sí misma y era propiamente una ilusión, a la postre un planteamiento idealista. Absorbí mis esfuerzos durante esos años, en un interminable "Work in progress". (Ahora me encuentro en una situación parecida, que se prolonga indefinidamente, sin salida, seguramente por mi imposibilidad material de hacer un film. Estoy tomando notas desde que acabé Cuerpo a cuerpo para una película centrada en lo que llamaría la sensibilidad, o mejor, la sensorialidad amorosa, o erótica -otra vez, pues, la realidad física, material-. A pesar de que ya tengo ideas más que suficientes, nunca logro sintetizarlas en un guión).

Tras la sustitución de Arias por Suarez ya se vió claro que se iniciaba una reforma política para sustituir el antiguo régimen. Considerando, por tanto,

que se iban a poder hacer dentro de la industria películas que no se habrían podido hacer antes, pensé que merecía la pena intentar participar en esa tarea que me parecía fundamental, en aquel momento: ensanchar el campo de lo decible en el cine español; hacer aparecer en la escena cinematográfica comercial personajes y situaciones que hasta entonces no habían tenido acceso a ella. (si no me equivoco. Con uñas y dientes fue la primera película española -al menos desde la guerra- que trató expresamente de lucha de clases-; se rodó a finales del verano y comienzos del otoño del 77, y se estrenó, en provincias -tardó más de un año en llegar a Madrid- hacia abril del 78. Es posible que yo tuviera un poco el prurito de ser el primero en esto, con una ingenua vanidad de recordman deportivo, pero en mi disculpa está el que llevaba 5 años intentando hacer una película de lucha de clases. En todo caso mi vanidad quedó bien castigada, pues prácticamente nadie se fijó en ello).

Pese a mi intención inicial, adolescente, que ya os he mencionado, de ser un cineasta profesional, en cuanto adquirí un poco conocimiento de la realidad -del cine español, con la espantosa censura y la mala calidad de las productoras y las películas (atended además a que el momento en que yo me asomaba al cine español, a comienzos de los años 70, era uno de los más negros que ha vivido, tras el esplendor un poco artificial del Nuevo Cine Español de mediados de los

60 que en seguida se agostó, o mejor, "lo agostaron") en cuanto me fui haciendo consciente de las barreras invencibles que había (es conocido el caso extravagante de Iván Zulueta, cuya película Un, dos, tres, al escondite inglés, tuvo que ser filmada por otra persona al no tener él carnet sindical, carnet que no se obtenía si no se cumplían unos requisitos), después, además, no sólo de mi fracaso en la E.O.C.; -isino del fracaso inmediato, con desaparición, de la propia E.O.C.!, que no dejaba ninguna posibilidad de "cursar estudios", tras todo eso, se me habían quitado completamente las ganas de hacer cine dentro de la industria. Pero con la Reforma la situación iba a cambiar, iba a ser posible hacer cine comercial sin reservas mentales (otra cosa es la cuestión de cuál es el cine realmente viable, desde el punto de vista de las productoras, o del Ministerio; cuestión que sigue teniendo la misma actualidad hoy, pero ése es otro tema en el que no vamos a entrar ahora). Con uñas y dientes era para mí, pues, lo dicho, ampliar el tipo de personajes que podían aparecer en la pantalla, dando lugar a la clase obrera, y articular esto con una reflexión sobre la propia Reforma que lo permitía; una reflexión hecha desde un punto de vista marxista- yo había abrazado el marxismo me parece -que sin reserva- y dirigida sobre todo a esa misma clase obrera que ocupa el film.

Vista sí, me parece que la película resulta trans

parente, o sea de sentido muy preciso. Aunque el guión era completamente distinto del de la película no realizada, utilicé algunas cosas de éste y creo que hay en la película bastante didactismo marxista o brechtiano: esa reflexión sobre la Reforma, sobre la sustitución del poder; las diferencias de opciones entre los diferentes grupos de sindicalistas; o sea el no dar de la clase obrera una imagen de unidad que sería muy falsa; y sobre todo lo relativo al personaje protagonista, a Marcos, que se aísla de sus compañeros, tratando de resolver las cosas por sí mismo, UTILIZANDO LA INFORMACION QUE SOLO TIENE EL, y que no confía a los demás. Indudablemente es un héroe contradictorio. Un crítico ha comentado, en una referencia reciente a la película (Alerta de Santander, 19 octubre 85), que "su enfoque, con el paso del tiempo, tendrá elementos mucho más adecuados, al poseer la perspectiva histórica suficiente para poderla enjuiciar con distanciamiento."

Lo que no me imaginaba yo cuando la hice es que actitudes de aislamiento de las "bases" como la de Marcos, actitudes de líder carismático -"confiad en mí"-, se prodigarían tanto -desde luego, no sólo en sindicalistas- en los años que iban a seguir, tal vez por la propia dinámica de la Reforma. El que la actitud de Marcos pueda ser más comprensible, más identificable, ahora que entonces, es una de las pocas satisfacciones que me ha dado este film desafortunado.

tunado. ¡Claro que ahora nadie lo ve! Espero en una probable -si las cosas no se tuercen-, exhibición en TV, en el año 87, diez años después de su realización!

La mayoría ha visto en Con uñas y dientes una película maniquea, de buenos y malos. Es posible que los "capitalistas" (o mejor los gestores del capital, porque allí no se trata en ningún momento de inversores, sino de directivos), sean malos estereotipados en el film, pero lo que se trataba en el bando de los "buenos" no era tan sencillo. Quizá no equilibré bien esos dos aspectos del film, o tal vez el público estaba demasiado desprevenido para este último aspecto, que le dió de manera demasiado indirecta.

La financiación no pudo ser más sencilla (y bien dolorosa que resultó al final): pensando que había una posibilidad real de hacer una película que tuviera una vida y un rendimiento normal, convencí a mi padre de que pusiera la mayor parte del dinero (en coproducción con una productora que se animó al ver que lo más fuerte ya estaba asegurado). No es un sistema muy original, muchas primeras películas se hacen de esa manera. La contradicción entre este origen de la película un tanto "de lujo de papá" y su carácter "de clase" seguramente también está presente en ella.

Su fracaso comercial fue debido a una mala distribución, y esto sólo ya es una razón suficiente. Quié

ro decir que las películas necesitan cada vez más - "hacerse una imagen" ante el público -eso que ya hoy parecen que necesitan no sólo las películas, sino todas las cosas de este mundo-. Antes la gente tenía - el hábito de ir al cine, y escogía poco las películas, había mucho más público y casi todas las películas tenían una oportunidad que podríamos llamar "media". Ahora el público se ha ido retrayendo, cada vez hay menos y el que queda ya no "va al cine", sino que va a ver películas concretas "que le suenan", películas que, por lo que sea, han logrado hacerse una imagen.

Las demás películas ni sabe que existen. La película que no logra "pasar la batería", hacerse famosa, puede no ser vista más que por los cuatro cinéfilos que hay en este país y otros cuatro despistados. No hay que olvidar que el destino comercial de Con uñas y dientes no fue nada singular, es el que la mayoría de las películas españolas, que no se amortizan, sobre todo las primeras películas de nuevos realizadores. Comercialmente, más que una película fracasada, me parece que fue una película del montón. Mi ingenuidad fue ver el cine todavía de la primera manera que os he mencionado, no darme cuenta de que a Con uñas y dientes ya le pillaba ese cambio en la actitud de los espectadores, ¡y en su número!, que hace las cosas mucho más difíciles.

Con uñas y dientes y en menor medida quizá tam-

bién un poco Contactos, aunque ésta es una película muy personal y muy propia, son como un largo paréntesis, de 10 o 12 años en que es más presente una influencia exterior. En Contactos la del cine underground y en general de las formas artísticas de la vanguardia; en Con uñas y dientes la extraordinaria intensidad política que duró muchos años, en torno al 20 N del 75, los últimos años con Franco y los primeros sin él.



4. 1982. "Cuerpo a cuerpo"

Cuerpo a cuerpo no surgió de iniciativa mía, sino de un pequeño grupo de gente de Santander que, dado que de Cantabria hemos salido bastantes cineastas -proporcionalmente al tamaño de aquello-, querían ver

la posibilidad de hacer una película de sketches con directores de la tierra. Luego, por lo que respecta a mí, el proyecto se modificó sobre la marcha y me ví con la posibilidad de hacer un largometraje. Así que me encontré con la oportunidad de hacer una película sin tener un guión, ni nada preparado para ella. Ya he mencionado al principio que sentía que en Con uñas y dientes había hecho una dirección de actores muy so-mera, puramente comercial. En los casi tres años que pasaron entre la terminación de una película y el comienzo de la otra mis experiencias más importantes en ese sentido fueron el mencionado ciclo Renoir en la Filmoteca y un curso de trabajo con los actores al que asistí -meramente como testigo, sin intervenir- en la Escuela de Arte Dramático, dirigido por Antonio Malonda, que había hecho el papel del dirigente obrero de más edad en Con uñas y dientes. Entendí que la invitación de Malonda era una manera muy amistosa y elegante y sobretodo muy productiva, de hacerme ver no sólo que en la película no había prestado suficiente preparación para dirigirlos. Además en ese tiempo me relacioné mucho con el mundo del teatro -siempre sólo como testigo- lo que me hizo, por fin, apasionarme con los actores, enamorarme de lo que es el trabajo del actor. Un amor que creo que ya no me abandonará.

Se me ocurrió utilizar fragmentos de la vieja Fin de un invierno como flashbacks de uno de los persona-

jes, ya que tenía a la misma actriz. Obsesionado con hacer una película lo más "verdadera" posible, lo más próxima a la realidad física, como he dicho, se me ofrecía la posibilidad de hacer un flashback "real", evitando los penosos rejuvenecimientos o envejecimientos de los actores, los falseamientos (yo quería que Cuerpo a cuerpo fuese un documental sobre los actores o, al menos, una especie de documental sobre los personajes). Contraté al mismo actor que había hecho pareja con la actriz (el actor se había convertido en un importante doblador), y así tenía la pareja que como tal había filmado ya catorce años antes. La huella del paso del tiempo acusada VERDADERAMENTE más o menos en el rostro de cada uno de ellos era una sensación muy importante en un film que uno de sus temas era precisamente la acción sobre las personas de ese paso del tiempo, el haber perdido la juventud; el que en él ese paso del tiempo fuera mucho más acusado que en ella ya daba la distinta manera en que cada uno de los dos lo habían afrontado. Me ponía muy contento -además poder hacer públicos al menos unos fragmentos de esos pequeños trabajos de mi "prehistoria" personal.

En Cuerpo a cuerpo ese personaje de la mujer se enfrenta a una situación muy similar a la de Fin de un invierno. Ahora su marido muere y ella abandona la ciudad de provincias. Claro que es contradictorio que si dejó a su novio y se fue de Santander -ese es el final de Fin de un invierno-, de nuevo deje la ciudad

ahora; pero casi nadie ha visto Fin de un invierno, - no se trataba de poner los dos films en relación, sino, más propiamente, de utilizar para Cuerpo a cuerpo un material antiguo e inédito. (De todas formas, si se quiere seguir la "historia" del personaje, nada impediría que en la "elipsis" de catorce años que hay entre los dos films, la mujer volviera a Santander a reencontrar el novio y casarse).

Esa reaparición del personaje no se da sólo entre estos dos films, de hecho el personaje era para mí - (y sólo para mí, porque las primeras películas no las ha visto casi nadie y menos como una serie) el mismo de Tiempo de busca y Contactos. El personaje, desde luego hecho siempre por la misma actriz (Guadalupe G. Güemes), llevaba el mismo nombre, Tina, en esas dos películas y Fin de un invierno. En Cuerpo a cuerpo el personaje se llama Mercedes, porque no tenía ningún interés especial referirse a esas películas de aficionado desconocidas. Ese interés por mantener - más o menos - un mismo personaje es síntoma de una tendencia, - consciente o no, de considerar todas las películas como aspectos de una misma obra - "in progress" -, que sin duda esta ligado a lo mencionado antes de que las películas se respondan a contradigan unas a otras. (En el terreno privado y pequeño del cine no comercial, - recuerdo a lo que Truffaut hizo a gran escala con su serie de Antoine Doiniel). En Cuerpo a cuerpo retornan las preocupaciones y los intereses de aquellos prime-

ros films preprofesionales.



5. La Administración y la nueva Ley de Cine

Desde luego el cine está hoy mucho más protegido - que hace cinco años. Ahora, además, está el apoyo del Gobierno vasco, aunque solo sea para los vascos (pero quizá en el futuro hagan algo algunos otros gobiernos autónomos), y además hay algunas posibilidades, aunque no se exactamente que alcance tendrán en la práctica, de conseguir "derechos de antena" con TVE, o la televisión vasca, o catalana. La prueba de que la si-

tuación ha cambiado mucho estos dos últimos años es - la cantidad de películas que se han hecho. De las películas que se están subvencionando no puedo opinar - con un mínimo de ecuanimidad. Soy un pésimo espectador de cine español, porque me da mucha envidia ver - que los demás hacen películas mientras yo no las hago, me congestiono y me ofusco completamente, así que hace tiempo ya que prácticamente no veo películas españolas. En cuanto a la Ley, me parece que facilita la posibilidad de hacer películas. Lo que echaría en falta es que no se haya encontrado una fórmula para que, además de ese gran cine comercial de calidad de alto presupuesto que es por lo que sé -sin haber visto las películas- lo que más favorece la Ley, además de eso se pudieran hacer pequeñas películas independientes, -baratas, de vanguardia, experimentales, como Cuerpo a cuerpo o más aún que esta, como Contactos, ¿por qué -no? Digo esto, claro, por la cuenta que me trae, porque ese es el cine que me gustaría hacer a mí y porque creo que hay en España otros cineastas -Alvaro -del Amo, Gerardo García, José Luis Guerin, y habría -muchos más, incluso alguno de los que hacen gran cine comercial se pasaría, al menos alguna vez, a esto-, -que podrían hacer este cine.

Imagino -aunque es un decir, claro, yo no me codeo con la Administración- que la Administración no es -muy favorable a esto porque piensa -que es un cine -que no podría amortizarse económicamente, que sería -

una sangría para la propia Administración. Pienso esto porque me parece que la Administración, propiciando las grandes películas "competitivas en el mercado", piensa en un cine que además de ser de calidad tenga grandes recaudaciones. De todas formas aún a esto se podría replicar que no siempre, por definición, esas grandes películas han sido éxitos comerciales y que -un fracaso de una de esas enormes películas puede ser cinco o seis fracasos de pequeñas películas de vanguardia que quizá una Administración más audaz se podría permitir.

noviembre 1985

