

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:
Paulino Viota y contactos

Autor/es:
Viota, Paulino

Citar como:
Viota, P. (1998). Paulino Viota y contactos. Vértigo. Revista de cine. (13):108-113.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/43064>

Copyright: Todos los derechos reservados.
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:



Esta carta de Paulino Viota fue enviada a Jaime Pena como respuesta a su solicitud de información sobre *Contactos*, película filmada por el cineasta santanderino en 1970. Dado su carácter *alegal* –que impidió su estreno comercial– y la escasa bibliografía existente sobre esta película, una de las más singulares –y notables– de la Historia del Cine Español, VERTIGO ha creído oportuno proceder a su publicación, previo consentimiento del propio director, respetando, eso sí, su estilo epistolar. Para facilitar su lectura y subsanar errores, Paulino Viota ha procedido a revisar el texto y, tras volver a ver la película, ha añadido algunas notas.

PAULINO VIOTA

Y CONTACTOS

Santander, 20 junio 1996

Estimado Jaime:

Estos son los datos que he podido reunir en torno a **Contactos**:

Yo había filmado, en febrero de 1968, un medimetroraje en 16 mm y blanco y negro llamado **Fin de un invierno** (escenas de ese medimetroraje aparecerán 14 años después en **Cuerpo a cuerpo**, en forma de flashbacks).

Así que el trabajo de preparación de **Contactos** debió de comenzar no mucho después. Yo estaba estudiando Ciencias Económicas en la Universidad de Bilbao. En el cineclub FAS de esa ciudad, ¡que todavía existe!, trabé amistad, entre otros compañeros, con Santos Zunzunegui. Yo volvía en verano a Santander, y también los fines de semana. Aquí solía trabajar con Javier Vega, primo hermano mío y con el que ya había colaborado (él como guionista y actor) en un medimetroraje de Super 8 y también en **Fin de un invierno**.

Explico todo esto porque el guión de **Contactos**, que, por lo que recuerdo se escribió con bastante detalle, se hizo de una manera un tanto especial: los dos guionistas, Javier Vega y Santos Zunzunegui vivían en ciudades diferentes y si no me equivoco no se encontraron ni una sola vez durante todo el trabajo. Pero ambos trabajaron activamente en la escritura. Yo servía de enlace y cambiaba ideas con uno y con otro. Así, lentamente, en horas libres, viajando yo en autobús entre Bilbao y Santander fuimos entre los tres elaborando el guión. (**Fin de un invierno** se había rodado en Santander y el final en Bilbao).

En abril de 1969 cumplí 21 años. Ésta era la edad mínima establecida por la ley para ingresar

en la Escuela Oficial de Cine, radicada en Madrid, en la especialidad de dirección. Yo, que muy temprano había querido ser director de cine, había querido ingresar al terminar el preuniversitario, encontrándome con esa limitación de edad que me lo impedía. Entonces pacté con mi padre estudiar una carrera, como él quería, a cambio de que, llegada la edad, él me facilitase económicamente el estudiar en la EOC.

Así que en octubre del 69 me trasladé a Madrid, cambiando la matrícula de Ciencias Económicas. ¡Pero me suspendieron en uno de los sucesivos exámenes de ingreso eliminatorios de la EOC! (Se presentaban cientos de aspirantes y sólo terminaban aceptando a 7 u 8). Así que me quedé a estudiar económicas en Madrid, ya no había vuelta atrás. Para entonces el guión de **Contactos** ya debería estar prácticamente terminado, porque yo perdí la relación directa con Javier y con Santos. A Santander sin duda volví en Navidades, pero seguro que no a Bilbao.

Quería hacerla, quería hacer un largo (en 16 mm) y, al cabo de los meses, conseguí que mi madre me diera 25.000 pts. Aunque parezca imposible, porque incluso hace 26 años ese dinero no era absolutamente nada, con eso empecé la película. Yo tenía la audacia propia de la inocencia de la juventud (y me temo que tengo por manera de ser un plus considerable de inocencia añadida). Acababa de cumplir 22 años, no hay que olvidarlo.

El estilo del rodaje quedó condicionado por el lugar fundamental de la acción, la pensión donde vivían los protagonistas: ya en el guión la película estaba concebida enteramente en planos-secuencia, como sigue sucediendo en la película

terminada. Pero los travellings que tenían que ligar los distintos espacios de la pensión, las habitaciones, estaban pensados por los pasillos. A la hora de buscar un lugar donde filmar (¡ni que decir tiene que todo se hizo en escenarios naturales!) teníamos el apartamento alquilado donde vivía Guadalupe González Güemes, mi compañera y protagonista de la película. Guadalupe estaba estudiando interpretación en la EOC y vivía en un apartamento alquilado con dos compañeras de estudios. En Mayo, cuando se filmó la película, las compañeras lo habían abandonado ya, porque había terminado el curso, así que, pagando ese mes de alquiler, podíamos disponer del piso para hacer con él la pensión. 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. El suelo de los patios era un poco más bajo que el del piso. Había dos puertas, cada una para comunicar cada uno de los patios con el piso. Había que bajar un escalón desde el piso a los patios. Podíamos filmar, desde los patios, a través no sólo de las ventanas de las habitaciones, sino también de esas dos puertas, pero había la dificultad del escalón, para mover la cámara. Una vez decidido filmar desde los patios, decidí que los movimientos de cámara fueran únicamente laterales, para marcar así más la impasibilidad de mirada que yo quería para la película, la "distancia", la frialdad. Si la cámara hubiese ido por pasillos, como se había previsto cuidadosamente en el guión, se habría movido adelante y atrás, no lateralmente. Ese cambio de los movimientos, motivado por las características del piso del rodaje, creo que fue el único relevante que se introdujo en el guión. (Seguramente aún conservo algún ejemplar del guión, pero no lo tengo a mano, porque estará en un apartamento que todavía tengo alquilado en Madrid). En uno de los dos movimientos de cámara laterales de los dos patios, la cámara, pasando el escalón, penetraba en la sala del piso, en el otro me parece que no!. Esa necesidad de salvar el escalón, así como las grandes desigualdades del suelo de los patios, que no estaban pensados más que para ventilación, no para que nadie los recorriese, hizo que el movimiento de la cámara no fuese uniforme, fluido, como yo hubiera querido, pero no teníamos me-

dios para conseguirlo. 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. Creo recordar —¡han pasado 26 años!— que intentamos filmar los movimientos con una silla de ruedas (como yo había leído que lo había hecho alguna vez Godard; entonces yo conocía a Godard prácticamente sólo de oídas, aunque quizá ya había visto algunos de sus primeros films estrenados en España, **Alphaville**, **A bout de souffle**; luego vi una foto de él, rodando, efectivamente con una silla de ruedas en la escena del aeropuerto de **Une femme mariée**). Pero era muy difícil, con aquellos suelos. Me parece recordar que los movimientos que sí se hicieron a satisfacción con una silla de ruedas fueron los del único exterior: la esquina donde los personajes se da cita y donde una vez dan la vuelta a la manzana midiendo el tiempo que tardan.

La película se filmó en 15 días, en mayo de 1970. Recuerdo ese número de días, pero no cuáles fueron exactamente. Teníamos una cámara alquilada Paillard-Bolex de 16 mm. Eran unas cámaras que funcionaban con manivela (¡perdón, no con manivela, no estamos en el cine mudo, aunque la película, según Noël Burch, remite a los primitivos!, sino con cuerda, sólo que la cuerda se daba con una manivela). Pero nosotros no usamos la cuerda, que sólo hubiera permitido filmar en continuidad (hacer planos de) unos pocos segundos. Esas cámaras tenían la posibilidad de incorporar un motor y un chasis externos, para las bobinas de película. Nosotros no éramos tan pobres como para no poder alquilar también esos dos elementos. Eran imprescindibles, porque la base de mi idea de la película eran los planos-secuencia sin cortes, algo así como la realidad en bruto, bloques de realidad tal cual, sin elaboración, sin "desbastar", como pedazos de cotidiano (aunque esa aparente falta de elaboración requería, me parecía a mí, una cuidadosa elaboración subterránea, y por eso estuvimos con el guión durante meses, o un año).

El motor y el chasis incorporados a la cámara permitían filmar en continuidad 120 metros, el contenido de todo un chasis (el equivalente a 300 metros en 35 mm), o sea algo más de 10 minutos a 24 imágenes por segundo. En la película hay dos planos que constan cada uno de un chasis completo, es decir que duran cada uno ese algo más de 10 minutos de máximo posible. Mi idea estética era, ya digo, hacer una película como en bloques brutos de realidad, tanto por lo que respecta al espacio como al tiempo. Así se renun-

(1) Error: la cámara entra y sale de cada uno de los dos patios al piso. Para salir a uno de ellos la cámara tenía que retroceder; luego no es cierto lo dicho antes de que todos los movimientos fueron únicamente laterales. La teoría y el recuerdo: dos diferentes - y cómplices- formas de traición a los hechos.



ciaba absolutamente al montaje en el interior de cada escena (planos-secuencia, pues, únicamente todas ellas) porque el montaje implica una ordenación de los elementos. Ausencia también de 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 (las habitaciones de la pensión). Las posiciones de la cámara son siempre las mismas, repetidas una y otra vez como si estuvieran asignadas a cada espacio, de una vez por todas, según las características de ese espacio, como único criterio, como criterio objetivo. Por lo mismo, los movimientos de cámara, siempre laterales, son también siempre los mismos.

Los lugares se habían reducido, deliberadamente -para contribuir a dar una sensación de mundo muy rutinario, muy cotidiano, muy cerrado-, a los mínimos posibles. Si no recuerdo mal sólo hay cuatro: la pensión, la calle donde se dan las citas clandestinas (la esquina), el comedor del restaurante donde trabajan los protagonistas, y la vivienda donde la protagonista tiene una reunión sexual con un cliente del restaurante, o amigo.

Esos cuatro lugares dan cinco únicos emplazamientos de cámara, ya que en la pensión tenemos dos emplazamientos, uno por cada una de las dos habitaciones (la de la protagonista y la del protagonista), que coincidían con los dos patios desde los que podíamos rodar. Uno de esos cinco emplazamientos de cámara, el del comedor del restaurante, era, además, para mayor sequedad, fijo. Los otros tenían, a veces, desplazamientos laterales. Creo recordar que, además, la vivienda del cliente-amigo de la protagonista sale una única vez².

Los lugares fueron, en la realidad:

- 1) La pensión, era el piso alquilado, interior, planta baja, al que ya me he referido. Está en la calle Fernán González, la manzana entre las calles Jorge Juan y Duque de Sesto (según veo en un plano de Madrid), no recuerdo cuál era el número, ni sé si la casa existirá todavía, aunque no era muy antigua³. Era una casa, ¡creo recordar!, más o menos "racionalista", construída quizás en los años 20 o 30 o poco después de la guerra, no sé.
- 2) La esquina de la calle de las citas es la esquina de las calles Zurbano, Almagro y Zurbarán, cerca de la plaza de Alonso Martínez. Entonces, pese a ser un lugar céntrico, era un so-

lar rodeado por una valla, como se ve en la película. Habían derribado el o los edificios antiguos y permaneció así mucho tiempo. Luego construyeron una sucursal bancaria.

- 3) El comedor del restaurante era, en realidad, 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.
- 4) Y la vivienda del amigo-cliente era la casa de José Sámano, santanderino y cineasta independiente, entonces, como Guadalupe y yo, y amigo nuestro. Luego fue productor de cine (entre otras películas, de **Operación Ogro**) y después productor de televisión.

En cuanto al tratamiento del tiempo, en la película, la idea era la misma, claro, que con el espacio, bloques en bruto, como trozos de cotidiano, a la contra de la práctica que 75 años de cine habían ido refinando de mostrar sólo lo significativo, lo muy expresivo, lo esencial. 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 -se puede decir que era una película planteada contra el espectador, o al menos contra sus hábitos de recepción del cine-, 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.

Así, cada plano-secuencia, cada fragmento de tiempo elegido tenía que ser algo así como un "pleno" temporal (espacio-temporal) con toda su amalgama de emociones y de ausencia de emociones, de hechos y de esperas. La duración era un componente esencial de la película. (Yo había filmado justamente antes, una película-provocación que consistía en un reloj con el movimiento del segundero, en cinta continua; la llamé precisamente **Duración** y Santos Zunzunegui tuvo el atrevimiento de proyectarla, con gran escándalo, en el Ateneo de Bilbao).

Contactos consistía en 33 planos (ese número concreto no tenía ningún significado especial, fue así como resultó) que eran cada uno una secuencia, empalmados, yuxtapuestos uno tras otro, sin ninguna relación específica entre ellos; quiero decir que se podía entender que había un desarrollo lineal, cronológico, del tiempo, pero no había, o apenas había, una narración -que todo lo más se podría entrever como latente-, que fuera desarrollando los planos. Si cada uno de ellos era un "pleno" absoluto de realidad, lo que había entre ellos, el tiempo pasado de uno a otro, eran vacíos absolutos también (en justa corres-

(2) Error: sale varias veces.

(3) En una agenda de mi padre, encontrada estos días por casualidad, figura el número de la casa: Fernán González 23, Bajo.



pondencia), elipsis totales de la que no se podía saber nada. La película, la sucesión de los planos, se presentaba así como una yuxtaposición de fragmentos sucesivos de tiempo vividos, separados por lapsos de los que no se daba ninguna información. Además, esos fragmentos no tenían que parecer especialmente esenciales para ninguna historia que se contase; debían ser más bien trozos de cotidiano. ¿Por qué ellos y no otros? Debía, quizás, dar la sensación de que, por el propio carácter de los hechos mostrados, daba igual que fueran (que hubieran sido) estos u otros. Se trataba, creo, de sugerir con las escenas “elegidas” (no elegidas, claro, porque no había ninguna realidad preexistente al film, no se trataba de un documental, pero me parece que esa sensación de “elección” era la que yo quería dar), poner de manifiesto, que se habían tomado esas escenas y no otras por azar, aleatoriamente porque daba igual unas que otras, porque la vida de los personajes era siempre la misma.

Esa sensación, para mí muy importante (una de las cuestiones básicas de la propuesta estética) de azar en la “elección” de las escenas, me parece evidente que tenía que estar dada no sólo por el carácter propio de las mismas, ni tampoco por los hiatos, por los huecos, por los vacíos totales entre cada plano y el siguiente, sino también por las propias duraciones de los planos, que debían ser duraciones aparentemente muy aleatorias.

¿Por qué un plano duraba lo que duraba? ¿Por qué empezaba en un momento y terminaba en otro? Yo buscaba, estableciendo unas duraciones muy variables y completamente imprevisibles, como azarosas, insistir en ese aspecto de fragmentos de realidad sin elaboración, y “elegidos” también sin elaboración. Cuando empezaba una escena, un plano, no se podía saber dónde iba a terminar. Por eso en los 33 planos de la película hay toda clase de duraciones –desde los dos que he dicho de más de 10 minutos cada uno, hasta otros de unos pocos segundos– y la lógica de las duraciones es imprevisible.

Esta carta ha tomado un carácter con el que yo no contaba en principio, se ha convertido en una minuciosa declaración estética de **Contactos**. Ya comprendo que no es ésta la información que tú estás buscando, pero me ha salido naturalmente cuando he intentado recordar las condiciones materiales en las que hice la película. Ten en cuenta que ha sido una película secreta, “maldita”, sobre la que he tenido pocas ocasiones de displayarme, y parece que siento una necesidad irresistible de hablar de ella. No sé si todo esto te será de alguna utilidad, pero ahora me es ya muy difícil contenerme.

Esta voluntad de fingir un elemento muy fuerte de impersonalidad y azar a la hora de abordar una realidad rutinaria y cotidiana, está muy marcada por mi interés en esos años por las vanguardias artísticas, que era algo muy intenso, en general, en los años 60, años de mi formación. El título, **Contactos**, está tomado de una obra del

músico Karl Heinz Stockhausen, que trabajaba, o al menos eso me parecía a mí, con elementos aleatorios y con ruidos. El interés de los músicos por los ruidos lo traducían yo, en cine, por un interés por los tiempos muertos, por los momentos rutinarios y grises, como si la música modulada y melodiosa fuese el equivalente a las escenas exactamente medidas y llenas de armoniosos recursos expresivos del cine clásico. Una influencia para mí esencial en esos años era la del escultor vasco Jorge Oteiza, y también, secundariamente, la de Chillida (no hay que olvidar que yo acababa de vivir 4 años en Bilbao, donde la presencia de la gran escuela de escultura vasca era intensa). Había leído el libro de Oteiza *Quousque tandem...*, que es un manual de estética fascinante y originalísimo. Oteiza se interesaba sobre todo por el vacío, que había convertido en el centro de su escultura. La obra de arte debía crear un espacio vacío, que debía ser un espacio habitable para el

espíritu del contemplador, un ámbito espiritual. La obra no tenía que decir nada, sino crear un ámbito en el que el contemplador pudiera “instalarse” por decir así. Esto que digo es una simplificación grosera de las ideas de Oteiza y quizás

una tergiversación; pero yo lo entendía, por entonces, como la posibilidad, en cine, no de contar historias, sino de definir, efectivamente –con unos pocos elementos de referencia (como los pocos elementos materiales de las esculturas de Oteiza o Chillida, aunque éste se ha vuelto monumentalista e “inhabitable” luego), con vacíos y elipsis–, de delimitar, digo, exactamente un ámbito, un lugar espacio-temporal, el mundo que habitan los personajes, vaciado de narración, convertido sólo en entorno físico, vivencial, existencial.

La idea de no hacer montaje sin duda estaba muy influida por el *Qué es el cine*, de André Bazin (la capacidad de definir una estética propia, plena, absoluta, cerrada y completa me doy cuenta ¡ahora, 26 años después! de que emparenta a Bazin y Oteiza, aunque seguramente cada uno ni siquiera haya conocido la existencia del otro).

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. Este propósito loco y radical tenía yo, a mis 22 años ingenuos, en **Contactos**, crear un espacio-tiempo “habitable”, o quizás mejor que habitable –por lo inha-



bitable de la dura e incómoda situación de los personajes—, “ocupable” por el espectador.

Unos cuantos años después, fui a Deva, a la escuela de arte que entonces tenía allí Oteiza, si no recuerdo mal. No le conocía de nada, pero le conté un poco esto y le mostré la película, e, insisto, si no recuerdo mal, la entendió soberanamente bien y habló de ella en sus términos de desocupación del espacio. Me pareció que le había gustado y sobre todo que le resultaba absolutamente natural el que alguien hubiera hecho una película así. Fue una de las mayores satisfacciones, si no la mayor, que me ha dado **Contactos**. Oteiza había estado en los años 60 muy interesado por el cine, e intentó hacerlo, creo que con Jorge Grau, pero lo dejó por las dificultades que, para sus ideas, imponía el cine comercial.

Años después, también, vi **Pierrot le fou**, filmada por mi admirado Godard en 1965, pero que yo no tuve ocasión de ver, como digo, hasta años después de concluido **Contactos**. En **Pierrot**, Belmondo, al principio, en la bañera, lee un hermoso texto del crítico francés Elie Faure sobre Velázquez, en términos que me resultan muy parecidos a los de las ideas de Oteiza. Son como la enunciación

inicial del propósito estético de esa extraordinaria, para mí, película de Godard.

En cuanto a André Bazin, recuerdo que en su propósito de definir un realismo de la “captación”, por así decir, en cine, contraponía a Rossellini y Welles. Decía que las escenas de Rossellini eran como las piedras que sobresalen en un río, y que alguien utiliza para, pasando sobre ellas, cruzar el río. Así serían las escenas en una película de Rossellini, como piedras, bloques de realidad dispersos, que no están en el lugar que ocupan para que se cruce el río, pero que pueden ser utilizadas para ello (cruzar el río sería el equivalente a trazar un sentido con las piedras, contar una historia). Por contra, en Welles, las escenas son como los ladrillos que el propio Welles se ha fabricado, con los materiales idóneos y con los tamaños y formas idóneos, para que encajen exactamente en la construcción del edificio que es la película.

Esta bella imagen se me quedó grabada; 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.

Otras influencias que recuerdo, si no me equi-

voco, fueron el pase en televisión, hacia abril, me parece, o sea, poco antes de empezar a rodar, de tres películas de Ozu (creo que una era la última, **Samma no aji**, entonces en blanco y negro como era la tele; no recuerdo cuales eran las otras dos). Se podría comprobar en las hemerotecas. Yo leía “Cahiers du Cinéma” y Ozu estaba ya aureolado de prestigio antes de ver sus obras. Las tres películas me impresionaron y sin duda influyeron en **Contactos**, que iba a rodar inmediatamente después. La reiteración incesante en Ozu, siempre el mismo tipo de escenas, las elipsis. Lo que no cambió Ozu, su montaje, fue mi decisión sobre los planos secuencia fundamentada en Bazin. Otra influencia que ahora me parece clarísima, y que creo que también se puso en televisión por esos tiempos, fue **Crónica de Anna Magdalena Bach**, de Jean-Marie Straub. ¡En realidad, pienso ahora, **Contactos** es **Crónica de Anna Magdalena Bach** sin Bach, sustituyendo la música genial del cantor por la atmósfera opresiva del franquismo; sustituyendo el placer incesante de la escucha de la película de Straub, por la rutina opresiva de la vida bajo Franco. La película de Straub también es una película política, y eso me interesaba mucho. Mi propósito fundamental en **Contactos** era conciliar una película sobre el franquismo (contenido, o materia) con una película que utilizase esas formas de vanguardia cinematográfica que he tratado de describir. Es decir, hacer una película donde el contenido de testimonio del franquismo se manifestase por una forma igualmente radical, igualmente de respuesta, de “contestación”, como se decía entonces, a las formas convencionalmente aceptadas del cine.

También me influyeron algunos artículos en “Cahiers” de Noël Burch, sobre los elementos materiales del cine. Sólo había leído uno o dos. Luego Burch publicó un libro, *Praxis del cine*, donde sistematizó sus ideas; pero, si no me engaño, cuando se hizo **Contactos** el libro todavía no se había publicado ni siquiera en su edición original francesa. Igual que me pasó con Oteiza, fui recompensado por mi admiración por Burch pues él vio la película en el Festival de Toulon y le gustó mucho y se le quedó grabada. El que esos dos maestros míos vieran luego la película con gran placer y no me la desmoronasen ni que decir tiene que es una de las mayores alegrías que me ha dado **Contactos**.

Bueno, creo que esto agota del todo, ¡Dios mío, qué murga te estoy dando!, las explicaciones estéticas. Trataré, brevemente, de añadir algo a las técnicas. Ya he dicho cómo era la cámara y que usamos una silla de ruedas. En cuanto a la luz, aunque parezca imposible, creo recordar que se hizo únicamente con dos flashes de luz continua, aunque no estoy seguro de esto. En blanco y negro, aunque malamente, aún se podía trabajar así; en color hubiera sido imposible. El fotógrafo fue Ramón Saldías, al que ya no recuerdo cómo conocí; quizás por medio de Guadalupe, mi compañera, que ya he dicho que era alum-



na de la EOC. Saldías años después llegó a dirigir una película en Canarias, su tierra natal, sobre el alcoholismo, pero ya no recuerdo su título.

El ayudante de dirección, que es también quien interpreta al policía en una de las escenas finales, fue José Ángel Rebolledo, otro amigo del cine club FAS de Bilbao. Él se había trasladado a Madrid, a la vez que yo, para presentarse también en la EOC. ¡Y a él le aprobaron! Así que era alumno de la EOC cuando se hizo la película. Luego llegó a dirigir dos o tres largometrajes y es, o ha sido, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información en Bilbao, como también Santos Zuzunegui. Fuimos los tres grandes amigos en Bilbao.

La película —no hay que olvidar que no teníamos un duro— se montó en una moviola manual, ésta sí de manivela, amateur, que tenía en su casa un alumno de dirección de la EOC, amigo de Guadalupe, Juan Tamarit, que luego se ha convertido en un extraordinario mago que suele actuar en televisión. El montaje lo hicieron, siguiendo mis indicaciones, Guadalupe y Gonzalo Álvarez, un amigo mío de la infancia, que no era hombre de cine, pero que nos echó una mano. Terminado el curso, en verano, yo me había tenido que volver a Santander, no tenía dinero para quedarme en Madrid por mi cuenta.

Luego, ya en otoño, imagino, de nuevo en Madrid, la sonorización y el doblaje, pues la película se había rodado, claro, en mudo, se hicieron ni siquiera en un estudio de sonido, ¡tal era nuestra pobreza!, sino en una simple tienda de sonido que había en la calle Villanueva, llamada C.E.H.A.S.A., que no sé de qué serían las iniciales (terminada la película, en un pase que dí en ese mismo lugar para algunos conocidos críticos —quiero decir críticos conocidos míos, no que fueran famosos, que no lo eran—, Francisco Llinás me presentó a Julio Pérez Perucha.

El trabajo de laboratorio se hizo en Fotofilm Madrid.

Hasta llegar a copia standard en 16 mm, con sonido magnético, si no recuerdo mal, la película costó, aunque parezca mentira, 75.000 pts; o sea que hubo que añadir 50.000 a las 25 iniciales. Luego, con 75.000 pts más se sacaron dos copias ampliadas a 35 mm, haciendo un negativo de sonido en 35 mm para el sonido óptico. Esas 3 copias son las únicas que se hicieron de la película y se conservan todas en la Filmoteca Española.

Más tarde una de ellas se subtuló en francés, pues la película se iba a proyectar en el Festival de Toulon.

Tengo apuntados algunos festivales en los que se proyectó:

2ª Semana Internacional de Cine de Autor (Benalmádena), finales del 70, creo.

Cinémathèque Française, París, 1971 (Julio o Agosto: le pedimos por carta, creo, a Henri Langlois que proyectase la película y dijo que sí).

8èmes Rencontres Internationales du Jeune

Cinéma (Este festival normalmente se celebraba en Hyères, y así se le conocía, pero ese año, 1972, cambió su sede a Toulon. La película fue seleccionada por su pase en la Cinemathèque).

Festival Internacional de Cine de Pesaro: Retrospectiva “40 años de cine español”, 1977.

24 Semana Internacional de Cine de Valladolid: Retrospectiva “Cine Independiente”, 1979.

Feria Internacional EUROPALIA, Bruselas, 1985.

27 Certamen de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, ciclo Noël Burch, 1985.

Pocos datos materiales, pero mucho rollo estético. Perdona el desbordamiento epistolar; pensaba escribir una nota de uno o dos folios, pero de repente me han salido todas esas explicaciones porque al intentar hablar de lo técnico me aparecen con mucha fuerza los argumentos estéticos, que están entrelazados con la técnica. He pensado en no mandarte todo esto y empezar de nuevo una nota de un folio, pero es tal mi ansia de situar esta película de destino tan secreto que no me resigno a ello. Confío en que si te aburre todo esto puedas pasar por encima sin leerlo y buscar todo lo más algún dato que te interese.

¡Ah!, se me ocurre que tal vez habría que decir algo sobre el destino de la película en esos años, en España. Ni que decir tiene que la película se hizo sin ningún papel. Era inexistente desde el punto de vista legal. Entonces no hubiera sido legal una película en 16 mm, o un director que no tuviera el carnet de tal (por eso Isidoro Martínez Ferry había tenido que firmar **El pisito** junto con Ferreri; o Borau firmar **1, 2, 3, al escondite inglés**, en realidad de Zulueta).

Sólo se exhibió en cineclubs o centros culturales. La normativa en ese caso era pedir un permiso gubernativo para un pase en concreto, que imagino que expedía el gobierno civil. Yo nunca pedí ninguno de esos permisos, así que ignoro cómo se hacía. Los solicitaba siempre la institución que hacía el pase. Supongo que se daban más o menos automáticamente. No recuerdo si alguna vez se negó el pase. Se me ha quedado grabado que una vez los responsables de un cineclub me contaron que el funcionario encargado había pedido ver la película y luego no recuerdo si había otorgado el permiso o lo había negado, pero les había dicho que, “aunque no se entendía nada en la película, se podía ver que los personajes estaban contra el régimen”, o algo parecido.

En fin, un abrazo

Paulino Viota

