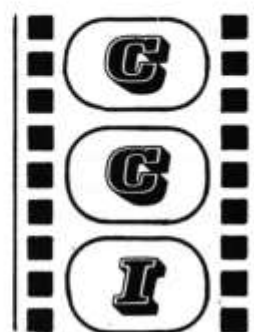


# contactos



**paulino viota**



## "CONTACTOS"

Film escrito por: Javier VEGA, Santos ZUNZUNEGUI

Puesta en escena: Paulino VIOTA

Imágenes: Ramón SALDIAS

Interpretación: Guadalupe G. GUEMES, José M. GANDARA, Eka GARCIA

65 minutos, 1970

La ficción fabricada en "Contactos": a) el ambiente de opresión, de castración, cerrado, estancado, que se respira; b) la actitud de los personajes: angustiados, con una conciencia dubitativa y en perpetua crisis, prostituidos, marginados.

Ambos aspectos secreto, pasivo, silencio, de "Contactos". Film que "no habla", que el espectador tiene que interrogar y reflexionar.

Remite a: a) la necesidad de que el espectador salga de la hipnosis de la ideología dominante; b) la dificultad concreta para hablar en España, ahora.

### SOBRE LA CUESTION DE LA OPCION ENTRE "TRABAJO O PLACER" O "TRABAJO Y PLACER"

Nuestro trabajo en "Contactos" ha partido del deseo de construir una estructura de significación compuesta por un número reducido y poco variado de elementos de base, substituyendo el habitual relato lineal por un sistema de distribución y de recurrencia donde el elemento de discontinuidad debe reforzar y reivindicar la cualidad de objeto complejo y fabricado del film, de manera que el proceso de construcción de "Contactos" pueda ser leído claramente.

Se determinan así, además del espacio fuera de campo habitual, otros dos espacios fuera de campo que nos parecen fundamentalmente significantes:

Un primer espacio lagunar, problemático, surgido de la imposibilidad que tiene el espectador para atravesar los cinco únicos "escenarios" del film (de los que no se sale nunca). Esto instituye el espacio fílmico como artificial y construido.

Un segundo espacio fuera de campo salido del primero, y que se dedica a situar al espectador en su centro, como lector de un objeto de significación.

Por tanto, "Contactos" pone en escena su propia escritura. Pueden entonces, en la producción de este volumen escenográfico, ser planteadas y comprendidas, ser contrapuestas y jugadas las diferencias entre el film y la cinematografía dominante.

"Contactos" se despliega como un espacio plenamente significativo, donde se instala una representación constantemente mostrada como tal (la repetición de gestos, la insistencia de los encuadres, la lateralidad de los movimientos de cámara: el film como teatro, como representación de sí mismo). Se articula así una doble dirección: repetición, estancamiento, que reenvían a una situación política concreta (España) de carácter eminentemente castrador; repetición, condensación, que se refieren al mecanismo de los sueños.

En contradicción irreductible con lo que se produce en la cinematografía con dominante idealista (donde la escena sexual funciona como un muro que tapa la escena política), en "Contactos" lo sexual está marcado por lo político, es su correspondiente a otro nivel, ya que es el producto de una represión específica pero no autónoma de la escena social. Digamos que la castración es la figura madre del film, lo que indica claramente que éste se dedica a hablar de sus propias condiciones de existencia, a destapar su naturaleza.

## IDEALISMO

(ideología dominante)  
 Discurso que se presenta como del hombre, es decir, de TODOS los hombres.

1  
 Se ocultan las determinaciones económicas y políticas que actúan en el complejo social

## ESCRITURA

crítica materialista.

## MATERIALISMO

Discurso que se presenta como de clase.

2  
 Se pone en evidencia las determinaciones económicas y políticas que actúan en el complejo social.

## LECTURA

A

Se reconoce a sí misma en la escritura, es decir, reconoce a ésta como la única posible.

crítica materialista.

B

Reconoce a otro en la escritura, es decir, produce su propio discurso sobre el discurso del otro.

## TIPOS DE LECTURAS

- A - 1 Lectura idealista de un film idealista.
- A - 2 Lectura idealista de un film materialista.
- B - 1 Lectura materialista de un film idealista.
- B - 2 Lectura materialista de un film materialista.

(Textos realizados por Santos Zunzunegui, Yves Delubac y Paulino Viota, para la proyección de "Contactos" en las "II<sup>as</sup> Jornadas de Cine Español" (diciembre 72-enero 73) en el Cine Club, Caminos, de Santander.)

## SOBRE "CONTACTOS": LAS DIFERENCIAS

El modo de significación (lenguaje) idealista se ha convertido en el único universalmente aceptado por los espectadores de cine. El idealismo ("complemento espiritual" de la concepción del mundo burguesa y capitalista) ha elaborado este modo de significación para ocultar las determinaciones económicas y políticas que realmente dirigen el todo social. Consigue así la ideología dominante dar una imagen de la realidad no por aparentemente "limpia" y "transparente" menos tendenciosa y, además, hace aparecer esta imagen como la única posible y como imagen total. Se pretende que VER (meramente, sin reflexión) = COMPRENDER.

Para lograr esto el modo de significación idealista:

Se presenta no como la construcción artificiosa que es en verdad, sino como la realidad misma mirada objetivamente, "mostrando las cosas tal como son", sin trucamientos ni manejo de los hechos; encubriendo así el gigantesco manejo que realmente práctica:

Se presenta como capaz de "captar" esa "realidad total de las cosas" sin dificultades, sin trabajo, naturalmente.

La lucha de clases en la superestructura tiene, pues, por aspecto principal la lucha contra todas las formas (filosóficas y "artísticas" entre otras) de la ideología burguesa avanza camuflada: su discurso de clase no se confiesa como tal. Puede tomar diversas formas, y, en particular, la del progresismo; al menos, de un progresismo del "tema" que no afecta a lo esencial.

Hoy, todo film con pretensiones políticas de "izquierdas" que, bajo pretexto de "llegar a la mayor cantidad de gente posible", deje intactas las formas de ese cine idealista (que no son únicamente "formales", sino enteramente ideológicas), ese film, "progresista" o no, tiene todas las posibilidades de hacer el juego a la ideología dominante. Las intenciones generosas, la frase "de izquierdas", el "tema" progresista de un film no son hoy criterios ideológico-políticos pertinentes del trabajo de subversión y de desmontaje ideológicos requeridos por el momento histórico que vivimos.

Se trata, por medio de un trabajo paciente, regulado, difícil, de incidir en las articulaciones del sistema del cine burgués. En un film un aspecto importante del trabajo ideológico puede, históricamente, ser el desplazamiento que ese film haga sufrir a la maquinaria aparentemente "formal" idealista. En este trabajo es donde pretende inscribirse "Contactos".

Acercarse, por tanto a "Contactos" siguiendo las normas, el código establecido para la visión de los films elaborados según el modo de significación idealista, conduce necesariamente a la incompreensión, provoca furor, desprecio, aburrimiento o fuga: según los temperamentos. Para ese espectador el film es "ilegible", "delirante", "inútil", "no dice nada".

En los films de la ideología dominante se trata de que el espectador SE IDENTIFIQUE con los protagonistas de la ficción y proyecte sus obsesiones en ellos; de forma que la resolución fílmica de esas obsesiones le haga crear en la solución de las suyas reales. Con estos se produce una falsa liberación que aumenta en realidad el estado de alienación.

En "Contactos", por el contrario, se ha pretendido mostrar a los personajes de forma general y no protagonista; lo que interesa de ellos es su carácter de LOCALIZABLES, EJEMPLARES; evitando siempre (por el trabajo de los actores, la "opacidad" de la narración, etc.) la identificación con el espectador.

(Textos redactados, utilizando textos de "Cahiers du Cinéma" -1971-, por Santos Zunzunegui y Paulino Viota; para la presentación de "Contactos" en el Cine Club de la Facultad de Ciencias de Valladolid, 18-3-74)

## REFERENCIAS EXTERIORES

- 1 - Texto de Francisco Llinás en NUESTRO CINE nº 106, febrero 71, comentando la proyección fuera de concurso en el Festival de Benalmádena (noviembre 70)

Rechazado por el comité de selección, proyectado a primera hora de la mañana, ante unos pocos espectadores soñolientos, "CONTACTOS" largometraje a 16 mm., parece sufrir una extraña persecución incluso por parte de algunos que afirman que hay que defender el cine independiente español (en lo que estamos de acuerdo), pero que son propensos a defender antes la brillantez y el show que la humildad y el ascetismo. "CONTACTOS", realizada con muy escasos medios, representa, ante todo, un notable y excelente ejercicio de estilo, a través del cual Viota cuenta una historia simple y conocida, de manera que ésta aparezca reducida a su más escueto significado.

Existe en "CONTACTOS" un desprecio total por el espectáculo, una coherencia interna precisa y justa, gracias a un elaborado plan de rodaje (en el sentido de "découpage"), en el cual el realizador se ha dedicado, sistemáticamente, a rechazar cualquier elemento no esencial en la puesta en escena, a todos los niveles, y que le dan al film una apariencia hosca e impenetrable. Realizado en largos planos, el film de Viota se caracteriza, sin embargo, por una minuciosa operación de "vaciado" de los mismos. Generalmente, el plano secuencia presupone una labor de síntesis, de acumulación incluso de datos, no respetando una ordenación neutral de los mismos. Viota, por el contrario, ha aprendido bien -no mediante mimesis- la magistral lección de la Crónica de Anna Magadaña Bach: frente a la concentración, la mirada distante que respeta el tiempo propio de la acción, que le confiere, así, un preciso sentido de la duración, del tiempo.

Pero si la labor de realización parece en principio limitarse a un trabajo de exposición inmediata, de pura visión, de una anécdota mínima, existe, por debajo de una desdramatización total, una perfecta fusión entre lo que se ve (historia de personajes insatisfechos, amargados, un tanto marginados) y la opresión que sobre ello ejerce la cámara.

La repetición constante de encuadres, movimientos (siempre laterales a la acción, nunca acercándose o alejándose de ella) de cámara no viene a subrayar una historia, sino que la fuerza y es parte de ella misma. Hay una corriente subterránea que liga la pobreza con que está hecho el film y aquella de la que parte. Por una vez, cine subdesarrollado no equivale a desmadre o a guñol, hay una serenidad no exenta de angustia que impone una fuerza a un film que, marcado por una aparente dificultad en su acceso y lectura, constituye uno de los más rigurosos dentro de la mínima corriente del cine independiente español. Por supuesto, el camino tomado por

Víota, su modestia y la ausencia en él de gestos teatrales, pueden conducirle a una nueva marginación, superpuesta a la ya clásica del artista consciente: la que se sufre a partir de ésta misma, cuando a un primer sistema opresivo se le opone un impotente (marginado) sistema que le contesta sólo en forma muy primaria.

- 2 - Texto de Augusto Martínez Torres en su libro "Cine español, años setenta" (CUADERNOS ANAGRAMA), pág. 47:

(después de unas reflexiones sobre "Esguizo" de Bofill y "Vampir-Cuadecuc" de Portabella)

"....la más elaborada de las tres pero la menos conseguida por una excesiva falta de medios, en un intento de fusión entre una historia, unos personajes y unos ambientes naturalistas y una forma narrativa, despegada de ellos, basada en los principios estructuralistas, obteniéndose un resultado crispado y agobiante, que se relaciona directamente con las películas de Ungría y Franco..."

- 3 - Texto del Equipo de Trabajo del Cine Club Mara (Madrid), editado tras la proyección de "Contactos" (20-2-74)

La película de Víota se articula en dos planos. Primeramente se nos relata una historia en contra de las formas clásicas: las norteamericanas: esta negación se realiza desarrollando al límite sus mecanismos expresivos, con lo cual se consigue una doble operación: 1 - Estos mecanismos queda evidenciados como tales mecanismos y así es posible caracterizarlos y definir su naturaleza-2 - Como éstos mecanismos han sido sin excepción sistemáticamente ocultados se nos presentan ahora como una sucesión de artefactos comunicativos casi irreconocibles. Por tanto entre la anécdota y nosotros no se encuentra un cristal transparente y ordenador que nos la facilite "tal cuál es", - el efecto transparencia como justificación del efecto realidad- sino una sucesión de artificios opacos ya que jamás facilitaron su reconocimiento. Esta opacidad exige al espectador un trabajo pues como se sabe el trabajo es la única manera de aprender la realidad; la única posibilidad de establecer relaciones objetivas - y una participación crítica.

Los mecanismos expresivos del código Hollywood no son negados en su totalidad por el film "CONTACTOS", sino sólo aquellos, y tampoco exhaustivamente, que producen el efecto realidad. Veámoslos:

- El travelling. Desplazamientos de cámaras que afirman proporcionar informaciones vitales para el desarrollo de la acción, pero que de hecho jamás son significativas. Aquí los continuos travellings laterales ni proporcionan información ni describen estados de ánimo.

- Profundidad de campo. Medio de poner de relieve la relación del personaje con su mundo y aumentar la parcela de acontecimiento mostrada para hacerla más real y representativa. Aquí el mecanismo sólo manifiesta el vacío y la pobreza del acontecimiento cotidiano.

- La acumulación de datos en el plano. Pretenden ofrecer al espectador una mayor impresión de realidad en los límites del encuadre y en la duración del plano; para ello aparecen una cantidad desmedida y desordenada de signos icónicos y figuras que se quieren simbólicas y que so pretexto de aumentar el nivel de información del espectador lo que hace es desviar su atención de los datos significativos que configuran el carácter real del mensaje hacia una frondosa y tupida red de detalles irrelevantes y desprovistos de otro significado que no sea el impedirle una actitud reflexiva ante lo que contempla, directamente encaminada a enajenarle en el engranaje del espectáculo. A todo ello contribuye el ritmo y la figuración; uno desarrolla la anécdota a la velocidad suficiente como para permitir una lectura mínima de elementos constituyentes del plano, pero no para hacer posible la reflexión sobre la lectura; la figuración establece jerarquías y obstaculiza, por su subsidiariedad, una reflexión sobre su presencia significativa. Aquí, por el contrario, cada plano nos mostrará un dato, o un conjunto muy reducido de datos, sobradamente individualizados como tales, y con una permanencia ante nuestros ojos lo suficientemente extensa como para que reflexionemos sin precipitación sobre la situación mostrada, y aún podamos confrontar nuestros juicios con lo significado (mostrado). Así, algunos planos transcurren con el campo vacío de personajes. Y la figuración habrá desaparecido prácticamente a fin de no interferir el desarrollo de las condiciones de los personajes.

- La variedad del punto de vista. Ley fundamental de la ortodoxia narrativa hollywoodense destinada a facilitar una visión del acontecimiento que se pretende más completa, al emplazar la cámara tomavistas en distintos ángulos y posiciones al tiempo que oculta ésta diversidad mediante formas técnicamente elaboradas de "montaje" (corte, sutura). Aquí el punto de vista tiende a ser único en cada secuencia para permitir una observación intensiva del material propuesto en el plano.

- Caracterización psicológica de personajes. Destinada a volver creíble y natural con entidad propia, lo que no es más que un personaje-representación. Aquí los personajes se caracterizan tan sólo por su situación y por su práctica; los diálogos, en vez de acentuar una evolución psicológica, subrayan la situación general de los personajes y se presentan con un acentuado sabor arquetípico.



- Trabajo sobre actores. Destinado a ofrecer una imagen dúctil, y matizada y flexible que la aproxime a la complejidad de lo real y la sustituya descaradamente. Aquí los actores son mostrados en su condición de máscara y recitado: figura simbólica portadora de signos.

- Valoración anecdótica y progresión dramática. Columna vertebral del mecanismo narrativo. Aquí la anécdota acaba desapareciendo bajo el peso de una cotidianeidad que la impide progresar y la conduce bajo matices diferenciales, a la repetición. Las informaciones con que la estructura "relato" alimenta a los personajes aparecen dispersos, desarticulados; aunque no por ello dejaremos de obtener de la propia organización del film datos concretos: un par de personajes que atraviesan la pantalla en el plano segundo los volveremos a encontrar al final del film como detectives, con lo que obtendremos una visión más general del proceso narrativo al relacionar ambas apariciones; el amante ocasional de la protagonista se nos presentará desprovisto de toda caracterización (es decir, subrayada su función de personaje, y en éste caso bajo el disfraz exclusivo de sexo), hasta que en los últimos planos de la película encontremos indicios suficientes para conocer el origen de las relaciones que mantienen, y cuya naturaleza ya había quedado clara, por otra parte, en su propio transcurso mecánico y cosificado.

- Coherencia espacio-temporal, como elemento que garantiza la continuidad y facilita referencias al espectador. Aquí la particular planificación observada produce cierta confusión espacial. La progresión temporal avanza por repeticiones que no establecen cronología alguna en el desarrollo de situaciones; cuándo ésta se hace visible, al final de la película, es gracias a originales elipsis: breves planos de escenarios en donde anteriormente ocurrieron determinados hechos, significan que esos hechos se repiten aunque no sean mostrados; ciertos diálogos, repetidos en situaciones antagónicas, nos proporcionan informaciones definitivas sobre los componentes (la protagonista) de una situación que comienza a dinamizarse.

El otro plano en el que basa su existencia el film es en la producción de un significado concreto. La película no es tanto un ejercicio académico "en contra de" una tendencia dominante, el cine de Hollywood, como una investigación sobre una forma válida, y no enturbiada por contradicciones lingüísticas irresolubles de significar.

Sin renegar de la estructura del relato, de la forma narrativa clásica, se destruye la transparencia para poner de relieve que un film es una estructura comunicativa, una mediación, un artificio; todo un código construido expreso y sobrecargado ideológicamente es deconstruido y despejado de su connotación ideológica. La peculiar articulación de los

códigos de base de la narrativa y su presencia agresiva como tales produce un sentido diferente: La opresión de las actuales relaciones de producción; la progresiva depauperación que provoca en el trabajador la enajenación de que es objeto su producto al transformarse en mercancía cuya propiedad social no controla, la fatiga y miseria (económica y psicológica) que generan en los elementos más combativos situaciones históricamente estancadas. En este sentido el film está en las antípodas del cine político de género (Queimada, etc) sin por ello dejar de operar con los mismos elementos referenciales.

TEXTOS EDITADOS PARA LA PROYECCION DE " CONTACTOS " EN EL CINE CLUB INGENIEROS . Barcelona 1 - II - 75 .

CINE CLUB INGENIEROS

C . C . I .