

Paulino Viota (Santander, 1948) se inició de forma autodidacta en el mundo del cine. En los años setenta desarrolló una obra atípica y arriesgada, muy reveladora de la metamorfosis de una sociedad que viraba lentamente hacia la democracia. En verano de 1966 rueda, monta y sonoriza *Las Férias*. En 1970 dirige y produce la pieza breve *Duración*, y su película más emblemática, *Contactos*. Su siguiente película, *Con uñas y dientes*, data de 1972. La última, hasta la fecha, es *Cuerpo a cuerpo*, de 1982. Desde entonces, se dedica a la docencia y a la crítica, pero su breve filmografía sigue siendo un punto de referencia para el cine más innovador y reflexivo: «El cine, el arte en general, es ante todo producto de una revelación», afirma Viota.

esculpir con tres golpes

ENTREVISTA CON **PAULINO VIOTA**

GONZALO GARCÍA PINO

Tus inicios, tu aprendizaje cinematográfico, remiten a un bolígrafo con luz, un artilugio para escribir en la oscuridad. Esa parece ser haber sido tu escuela...

Cuando tenía doce años, me apasionaban las películas de John Ford. Desde entonces, siempre quise ser director de cine. Pero en los años sesenta no existía la posibilidad de hacer películas *amateur*, excepto para unos pocos adultos privilegiados que poseían cámaras de 8 o 16 mm. Se me ocurrió, como manera de aproximación, hacer «la autopsia» de las películas. Anotaba los planos y dejaba por escrito una especie de memoria. Hay que tener en cuenta que —antes de la aparición del VHS— las películas se veían exclusivamente en la pantalla grande, y después había que despedirse de ellas. Así que comencé a tomar notas descriptivas, sirviéndome de una especie de código taquigráfico de mi invención. Acudía al cine varias veces a ver la misma película para completar los datos; de esa forma lograba una especie de imagen general. He trabajado mucho sobre *Historias del cine* de Godard, cuya génesis tiene que ver con esa vieja tarea mía de copista a pie de pantalla. Así, tenía la ilusión ingenua, de adolescente, de crear una especie de archivo de películas fabricado por mí. Por aquel entonces existían publicaciones especializadas en dicha tarea, como la revista francesa *L'Avant Scena du Cinema*, que se nutría de descripciones similares, aunque realizadas de manera profesional, visionando las películas en una moviola. En España, la editorial Rialp publicó varias transcripciones de aquella revista, y otras de producción propia sobre películas de Bergman o de Fellini; y en México, la Editorial Era hizo lo mismo. Se trataba de un intento, un tanto ilusorio, de conservar cierta memoria de las películas.

Entre la convención clásica y la innovación moderna, tus gustos cinéfilos saborean con la misma delectación *Vértigo* y la *Crónica de Anna Magdalena Bach*. Para tu primera incursión en el cine —*Las Férias* (1966)—, eliges transitar por el terreno del documental a través de una estructura clásica, abriendo y cerrando la cinta con idéntico plano.

La idea era rodar en un lugar elevado —la azotea de mi propia casa—, desde el que se contemplara una gran panorámica de la ciudad. La cámara se acercaba con un zoom a la plaza donde estaban los feriantes, centrando así el tema, y al final se repetía el mismo mo-





En los años sesenta no existía casi la posibilidad de hacer películas amateur. Se me ocurrió, como aproximación, hacer la autopsia de las películas. Anotaba los planos y dejaba por escrito una especie de memoria.

vimiento, pero a la inversa. No es algo original, se ha hecho muchas veces, pero a mis dieciocho años poseía ya una cierta cultura de espectador cinematográfico. Se trataba de un documental de unos treinta minutos de rodaje, y lo realicé completamente solo. El año anterior había emprendido otros intentos, con unos amigos del colegio y la cámara de 8 mm del padre de uno de ellos, pero no salieron adelante, porque resultaba técnicamente muy difícil manejarla. Más tarde, mi padre me compró la primera cámara de Superocho que llegó a Santander, que era semiautomática, rodaba en color y lograba de manera sencilla un mejor enfoque. Era verano, ya había terminado el colegio y mis amigos se habían ido, por lo que rodé únicamente exteriores, a los feriantes, y después añadí una banda de sonido que grabé en casa.

Esta primera película se rodó en 1966, y tres años después me vine a Madrid para intentar acceder a la Escuela Oficial de Cine. No aprobé los exámenes de admisión, que eran terribles porque nos presentábamos unos trescientos alumnos para tan solo siete u ocho plazas. Quería ser director de cine, aunque mi padre consideraba que aquello no era una carrera y que me iba a morir de hambre. Como tenía mucho interés y, además, soy hijo único, llegamos a un acuerdo. Estudiaría Ciencias Políticas y Económicas, a condición de que a los veintiún años, que era la edad mínima para ingresar en la Escuela de Cine, trasladaría la matrícula a Madrid y él me pagaría mi estancia estudiando cine. Pero no fue el caso porque, como decía, no aprobé el examen de ingreso. Como ya había trasladado la matrícula, me tuve que quedar a estudiar en Madrid, y a continuación hice *Contactos*, en 1970.

Para el escultor Jorge Oteiza, que es otro de tus grandes referentes, la expresividad del hueco, la desocupación activa del espacio, debe darse por medio de «la fusión de unidades formales livianas, dinámicas o abiertas, y no por la desocupación física de una masa». Es decir, que el espacio escultórico no es simplemente descubierto u horadado sino creado como algo nuevo, previamente inexistente. Una vez concluida *Contactos*, fuiste —acompañado de tu mujer y protagonista de la cinta, Guadalupe Güemes— a mostrársela a Jorge Oteiza, y la leyenda dice que el escultor vasco comparó *Contactos* con *Las Meninas*.

Es cierto, aunque tal vez inducido por nosotros, porque le explicamos que nos habían influido mucho unos escritos suyos sobre Velázquez, donde concluye que lo importante de *Las Meninas* es el vacío, y tal vez por eso afirmara que habíamos conseguido el vacío de *Las Meninas*. Manuel Asín, gran investigador de cine y autor de una película sobre las esculturas de Oteiza, ha hallado en unos archivos algunas notas del escultor sobre *Contactos*. No lo recordaba, pero al parecer —tras aquella reunión en Deba— le escribí pidiéndole que escribiera sus opiniones, ya que no encontrábamos eco en el ámbito cinematográfico, y nos podrían ayudar para siguientes trabajos. Oteiza archivó mi carta junto a unos papeles mecanografiados —difíciles de descifrar, ya que se trataba de un simple borrador— donde esbozaba una respuesta.

También decía Oteiza que la manera más limpia y contundente de extraer de una piedra un rostro sería con tres golpes precisos de cincel. El núcleo principal de tu obra filmica se compone de tres largometrajes. Y *Contactos* consta exactamente de 33 planos.

Sí, la idea es que si obtienes la imagen (o lo figurativo) con escasa intervención, con apenas tres o cuatro golpes, todavía queda presente de alguna manera el material bruto; es decir, la obra adquiere dos dimensiones: ves el rostro, pero también la piedra que ha creado el rostro. Esa idea es trasladable al cine, que juega asimis-

mo con elementos reales. Por ejemplo, el piso en el que se grabó la mayor parte de *Contactos* viene a ser como la piedra de la escultura de Oteiza, con unas características muy concretas —una de las cuales era que se podía filmar desde dos patios— que constituyen la base de la película. A Santos Zunzunegui y a mí nos influyó muchísimo Oteiza, su obra escultórica y sobre todo su libro *Quosque tandem...!* Considero que *Contactos* es una película *underground*, más que experimental, lo que nos dio una libertad que de otra forma no habiéramos podido tener. Nunca me hubiera atrevido a hacerla de no estar fuera de la industria.

Robert Bresson, en sus *Notes sur le cinématographe* escribe algo que puede observarse de alguna manera en *Contactos*: «Es necesario preservar el misterio, ya que vivimos en él; es igualmente necesario que ese misterio aparezca en la pantalla. Voy hacia lo desconocido a través de los seres humanos que sitúo delante de la cámara. Para mí, la toma de vistas significa captura».

Contactos proviene de dos tradiciones diferentes: la del cine clásico de Ford, de Orson Wells, de Raoul Walsh; y una tradición de vanguardia representada por Oteiza. Esa especie de choque, de amalgama, define el carácter especial que pueda tener la película, que parte de una convención narrativa en cuanto a lo argumental —una chica llega a una pensión, conoce a un chico, y aparecen unos militantes clandestinos—, pero que es rodada de una manera no convencional.

Tal vez pueda verse en ello la influencia de Bresson, aunque no estoy muy seguro de haber visto ninguna película suya antes de rodar *Contactos*. De cualquier manera, Bresson me sigue pareciendo un cineasta verdaderamente esencial, que llevó a las últimas consecuencias sus ideas (como la de no utilizar actores, por ejemplo). Es —al igual que André Bazin— alguien que se interroga acerca de qué es el cine. «¿Qué es aquello que sólo se puede ver en una película?» Ésa es la pregunta bressoniana por antonomasia, y siempre me interesó mucho.

Tal vez uno de los rasgos que más llama la atención de tu filmografía es ese final de *Contactos*, tan seco y abrupto, tan inesperado y desconcertante...

Mucha gente piensa que la película realmente está dañada, pero ésa era la idea. Aunque el comienzo es totalmente clásico, me resistía a que el final también lo fuera. Me pareció que lo mejor sería que no existiera un final propiamente dicho sino que pareciera que se rompía. Algo así hizo antes que yo Bergman en *Persona*, aunque yo entonces aún no la había visto. En *Contactos*, esta idea toma forma con gran sencillez: lo último que se ve es al personaje mirando a cámara. Más adelante, cobré conciencia de que se trataba de un acto típico de los finales de muchas películas de cine moderno, pero en aquel momento se me ocurrió de manera intuitiva. *Los 400 golpes* finaliza de la misma manera; y también, por ejemplo, *Las noches de Caribia*. Se trata de una interpelación directa, y la película ha de terminar porque, desde ese momento, el espectador tiene la palabra. Sucede lo mismo —aunque son largometrajes muy distintos— en *Con uñas y dientes*, cuando se convoca a la asamblea sindical y el nuevo jefe dice directamente a la cámara: «y ahora ustedes tienen la palabra».

Tras una discreta exhibición de *Contactos* en círculos de colegios mayores y en el floreciente circuito de cineclubs españoles, estrenas, en 1978, *Con uñas y dientes*. Después de la exhibición de esta película aparecen unas declaraciones tuyas en la revista *Contracampo*, en las que afirmas: «Yo fui un cineasta».

Contactos es una película underground, lo que nos dio una libertad que de otra forma no habiéramos podido tener. Nunca me hubiera atrevido a hacerla de no estar fuera de la industria.



En aquel momento tenía el convencimiento —que luego se reveló equivocado, pues aún realicé otro largometraje— de que no iba a poder rodar nunca más, puesto que era muy difícil hacer cine en España. Prueba de ello es que la siguiente película fue casi enteramente producida por mi padre. Ante tanta dificultad, decidimos fundar una productora propia. Cuando murió Franco, yo tenía veintisiete años y pensé que debía cambiar mi actitud e intentar entrar en la industria. En el año posterior a su muerte, a pesar de los denodados intentos por conservar el *statu quo*, se adivinaba el advenimiento de un cambio de régimen. Fue entonces cuando me planteé esta tercera película, que terminamos muy deprisa, pues tenía la pretensión algo ingenua de ser el primer cineasta español que rodara directamente sobre un conflicto laboral exageradamente duro, durante el cual se produce incluso un asesinato. Y de ahí surgió *Con uñas y dientes*, una película simbólica que tiene como trasfondo la comprensión —propia de los grupos de extrema izquierda de entonces— de la Transición como la sustitución del franquismo por un nuevo poder que en el fondo perpetuaba el mismo tipo de sociedad. Vista con perspectiva, esta idea me parece ahora demasiado radical, porque sí es cierto que han cambiado muchas cosas, pero creo que la película posee un indudable interés histórico.

Y en 1982 ruedas y estrenas la que es hasta el momento tu última película, *Cuerpo a cuerpo*.

Cuerpo a cuerpo se llevó a cabo con grandes dificultades y, de hecho, su origen es un proyecto frustrado. Era la época de las autonomías y en aquel momento confluimos varios directores cántabros (Gutiérrez Aragón, Mario Camus, Jesús Garay y yo), por lo que se nos ocurrió la idea de completar una película coral, que nunca llegó a realizarse. Camus y Gutiérrez Aragón estaban demasiado ocupados y tan sólo se rodaron dos fragmentos: el de Jesús Garay y el mío. Decidí entonces ampliar mi episodio con un nuevo rodaje, por eso la primera parte de la película se desarrolla en Santander, y la segunda —con material nuevo— en Madrid. Mientras que el rodaje de *Contactos* había sido muy sencillo y el de *Con uñas y dientes* completamente estándar, el de *Cuerpo a cuerpo* constituyó un arduo trabajo de dos o tres años, ya que escribí el guión a partir de los ensayos con los actores.

Mi mujer había trabajado intensamente en teatro en aquella época y en *Con uñas y dientes* muchos de los actores provenían de ese mundo. Uno de ellos, Antonio Malonda —director además de un grupo teatral—, me hizo después del rodaje una crítica severa y acertada, al señalarme que no había trabajado con los actores. En aquel momento, él era profesor en la Escuela de Arte Dramático del Teatro Real y me invitó a que asistiera a sus clases, a las que acudí durante tres meses, y en las que aprendí enormemente de dirección de actores. De hecho, encontré allí a Pilar Marco, una de las actrices de *Cuerpo a cuerpo*. A partir de esa experiencia, al observar sus improvisaciones, decidí trabajar con actores jóvenes, y todas las escenas surgieron de ellos: inventaron las situaciones, los diálogos y su resolución. Ana Gracia fue otro gran hallazgo de la película, e Iñaki Miramón —que es un monstruo de creatividad— inventó un personaje lleno de fantasía.

La Asociación de Amigos de la UNESCO nos prestó un local en la plaza de Tirso de Molina y allí nos reuníamos. Yo conectaba el magnetófono y empezábamos a improvisar una situación. Por ejemplo, hay una escena en la que Pilar —que ha tenido un accidente de coche y tiene herido el rostro— se encuentra con Iñaki, el conductor del coche accidentado, y le reprocha: «Nos estrellamos y no me has ido a visitar nunca al hospital». Se nos ocurrió esa situación porque a Pilar le había ocurrido algo similar en la vida real. Después transcribíamos las grabaciones a máquina. Llegamos a escribir unos quinientos folios, de entre los cuales seleccioné los mejores materiales, realicé una especie de montaje de textos y se lo di a los actores, que lo aprendieron como un guión convencional, aunque, al tratarse de sus propias palabras, lo decían con gran fluidez.

Hay dos personajes de la película, Mercedes y Carlos, que aparecen también siendo jóvenes, y eso resulta bastante impactante. ¿Cómo lo conseguiste?

En 1968, después de *Las Férias* —catorce años antes de *Cuerpo a cuerpo*— hice un corto que se llama *Fin de un invierno*, filmado en 16 mm, que fue lo último que grabé antes de irme a Madrid. Se me ocurrió que en *Cuerpo a cuerpo* se podían utilizar algunas imágenes de esa película, a manera de *flashbacks*. La actriz de aquel corto era

Set de rodaje de *Contactos*, mayo de 1970



mi mujer, Guadalupe –por lo que no constituía ningún problema rodar en el presente con ella, y que además intervenía en la parte de Santander–, pero por lo que respecta al actor, Luis Porcar, hacía catorce años que lo habíamos perdido de vista. Indagando su paradero, resultó que se había convertido en uno de los dobladores más importantes del cine español, y prestaba su voz a los grandes protagonistas de Hollywood. Guadalupe fue a hablar con él, pero en un principio declinó nuestra propuesta porque se había retirado como actor, y además tenía mucho trabajo. Cuando le explicamos con más detalle el proyecto de los *flashbacks* y le dijimos que si no lo hacía él había que prescindir de la idea, que era muy hermosa, aceptó. Fue muy amable. Los actores suelen ser muy buena gente, en general. De modo que esas imágenes de ellos dos jóvenes son auténticas.

El arranque de *Cuerpo a cuerpo* es tan brutal como el de *Con uñas y dientes*, aunque esta vez la violencia es de otro tipo...

Sí, en la primera escena el personaje femenino le reprocha al masculino el estar abandonándose. Ese texto no es improvisado, forma parte de la primera parte de la película y posee un trasfondo autobiográfico, acentuado por el hecho de que la actriz es mi mujer. Refleja algo que desde siempre me ha asustado: como la vida a veces es tan dura, continuamente he tenido la tentación de tirar la toalla. De hecho, como decía anteriormente, ya había abandonado con respecto al cine, aunque se me concedió una especie de segunda oportunidad. Ese personaje es el que más se acerca a mi propia identidad, y resulta muy significativo que la historia empiece con su muerte, que es la que pone todo en marcha. La película termina con un retorno a la juventud, cuando ella le dice: «no puedo imaginarme que nos separemos».

Posteriormente abordas un proyecto sobre la Guerra Civil en un campo de concentración, que quedó frustrado.

Sí, fue mi último intento. De las tres películas que he realizado, sólo tuve una producción estándar en *Con uñas y dientes*. *Contactos* es una película *amateur* que se llevó a cabo con el dinero de mamá, y *Cuerpo a cuerpo* tiene un acabado profesional, pero está hecha con escasez de recursos y con muchos problemas. A pesar de ello, se estrenó bastante bien, se vendió a televisión y además ganó un premio en metálico, que empleé en pagar las deudas de la película. Por entonces, el PSOE acababa de ganar las elecciones y el Ministerio de Cultura inició una política de subvenciones dirigida a apoyar unas pocas películas de gran presupuesto que pudieran competir con las americanas. Hay que decir que yo he hecho todas mis películas sin ningún tipo de subvención, así que tampoco me perjudicó mucho todo aquello. Pero, vista con perspectiva, fue una política

Si obtienes la imagen con escasa intervención, con apenas tres o cuatro golpes, todavía queda presente de alguna manera el material bruto.

claramente errónea. En medio de todas aquellas circunstancias, pensé en intentar hacer una película cara y encontré para ello una historia real que transcurre en Galicia, en Tui, durante la Guerra Civil. Trataba acerca de una republicana condenada a muerte que simula un embarazo

para salvar su vida, puesto que no se ejecutaba a las mujeres encinta hasta que daban a luz. Cuando le fue imposible disimular más, fingió un aborto utilizando la sangre menstrual de una compañera, pero para entonces ya la habían indultado, porque no todas las condenas a muerte se ejecutaban, y al cabo de seis o siete meses la situación estaba más calmada. Se trata de una película con un toque de suspense, un poco *hitchcockiana*. La mujer está al principio sola, no se lo cuenta a sus compañeras porque tiene miedo de que la consideren una especie de traidora. Pero cuando ya no puede continuar con el subterfugio sin ayuda, sus compañeras la encubren. Estuve dos años escribiendo el guión, tratando de ponerme en la piel de una mujer en esas circunstancias, y mientras tanto la política de ayudas había cambiado, por lo que finalmente me fue imposible hacerla.

Estoy obligado a hacerte una pregunta clave. ¿No piensas volver a hacer cine?

Actualmente es fácil hacer cine con medios digitales, pero en Santander me resulta difícil. Aunque realicé mi primera película por mi cuenta, no quisiera hacer la última yo solo. Tengo ahora sesenta y dos años, han pasado cuarenta desde *Contactos* y, en todo este tiempo, he descubierto que el cine es un medio maravilloso para hacer amigos, para establecer relaciones de complicidad laboral. He reproducido dichas relaciones con mis alumnos, por eso no me gusta demasiado escribir. Cuando te enfrentas a la página en blanco evitas al interlocutor, que aparece con posterioridad. Al dar clase, en cambio, se establece una relación muy directa con otras personas. Lo que me ha apartado hasta el momento de volver a hacer cine –y no me refiero al cine comercial, claro, porque ningún productor se fiaría de mí– es el estar solo en Santander. Mis amigos del cineclub de los sábados no estarían dispuestos a ayudarme, puesto que tienen una vida laboral ocupada y, además, algunos son ya mayores. Tengo, eso sí, algunos amigos jóvenes que me animan... No sé qué contestar. Tal vez sí, si tengo salud. La idea me tienta mucho. Además, ahora noto un cierto interés hacia mi trabajo que, aunque me da algo de vergüenza, también me hace pensar que estoy casi obligado. Como soy tan tímido, le doy una importancia fundamental a la buena educación, al procurar corresponder. Me aterra la ingratitud y la mala educación, y estoy empezando a sentirme como un maleducado. También tengo mucho miedo a decepcionar a la gente, pero me pica un poco el gusanillo.

CINE ESTUDIO CBA
CICLO PAULINO VIOTA PRESENTA...
16.02.10 > 28.02.10
ORGANIZA CBA