

# Segredo tras da porta

Juan M. Campmany

Pregúntase Godard, ao final do capítulo 3 de *Histoire(s) du Cinéma*, como o cine italiano chegou a ser tan grande se todos, de Rossellini a Visconti, de Antonioni a Fellini, non rexistraban o son coas imaxes. A resposta, di, só pode ser unha: a lingua de Dante e de Leopardi pasara ás imaxes.

Tal aserto pódese aplicar estritamente a *Contactos*, cuxa dobraxe e sonorización foron levadas ao cabo nunha pequena tenda de son (C.E.H.A.S.A.) da madrileña rúa Villanueva.

Nin sequera se trataba dun estudio, polo que o carácter desprovisto de relevo da banda sonora do film establece un forte contraste entre o gran das imaxes de 16mm, ampliadas a 35 mm, e a rugosidade dos movementos de cámara nos planos-secuencia, laterais á acción, que o configuran. *A lingua das imaxes* serve, xa que logo, de contrapunto a unha sonoridade plana que, con todo, tamén di a verdade. Intencionadamente ou non, o timbre que soa por tres veces no primeiro plano do filme é dunha tonalidade máis grave que o pulsado, unha soa vez, no terceiro plano (malia se tratar da mesma porta). No primeiro caso, a devandita porta –iluminada pola luz do recibidor– é contemplada pola cámara desde a escuridade do corredor da casa. No segundo, a dona da pensión acode a abrila, recibindo a Tina, que busca alugar un cuarto e tanto o recibidor coma o corredor están parellamente iluminados. O contraste entre o carácter nocturno do primeiro plano e o diurno do terceiro fórmulanos o modelo reducido do clima de *Contactos*. Ao claroscuro opresivo, simbolicamente moi determinado pola coloración tímbrica grave das tres chamadas, sucede unha plana iluminación de interior que, enunciativamente, dálle paso a un comezo de relato: alguén chega a buscar aloxamento. Pero tamén aquí está presente o significativo opresivo, desprazado cara á presenza vixiante da dona da pensión que lle esixe a Tina o

seu documento de identidade “para a ficha da policía”. Esperamos con ela que Tina saia do seu cuarto para llo entregar. A fixeza do plano traduce a decoración da escena no seu tempo real. Di Paulino Viota: “En *Contactos* debía darse a experiencia da vivencia da realidade, por así dicir, na súa totalidade, sen seleccionar nada, incorporando aos momentos filmados toda a ganga, valla a expresión, do vivir cotián; é dicir, os tempos mortos, os momentos máis ou menos inanes. Tratábase de amalgamar nun todo indisoluble o expresivo e o inerte, proporlle ao hipotético espectador, provocadoramente -pódese dicir que era unha película formulada contra o espectador, ou cando menos contra os seus hábitos de recepción do cine-, a imaxe directa das duracións da vida real, algo para o que o cine está en principio, pola súa propia natureza, máis capacitado que calquera outra arte, pero ao que procura renunciar para resultar máis atractivo e interesante”<sup>1</sup>.

O concepto durativo da temporalidade que o filme pon en pé foi asimilado por Noël Burch á ollada Primitiva que “... se inscribe nun sistema narrativo e representacional baseado nun descentramento radical”<sup>2</sup>. Burch centra o seu diagnóstico no intercambio de palabras entre Tina e Javier, punteado polo vaivén da porta que comunica, o comedor do restaurante onde ambos os dous traballan na cociña. No ir e vir de camareiros e camareiras ve o teórico franco-americano un exemplo fidedigno de actividade non centrada que a cámara fixa contempla con

[1] Viota, Paulino: “Carta sobre *Contactos*”, en *Vértigo*, nº 13/14, p.110. Ateneo e Concello da Coruña, novembro 1998.

[2] Burch, Noel: *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, p.188. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1985. Trad. de Aitor Gabilondo e Santos Zunzunegui

impasibilidade. O mesmo podería dicirse dese comezo en plano secuencia no que Tina chega á casa de hóspedes, introdúcese no seu cuarto, sae vestida cun batín e chega ao lugar onde a cámara a estivo agardando desde o principio, senta no plano medio frontal e comeza a ler o xornal.

Pero o maior punto de inflexión dramática do filme conséguese no plano secuencia de Tina arrombando o seu cuarto. A protagonista entra pola porta, deixándoa entornada e a cámara fai unha panorámica á dereita para mostrala facendo a cama. Unha nova panorámica, esta vez cara á esquerda, reencadrando a porta (sempre entornada), deixa a actividade de Tina momentaneamente fóra de campo. Ao pouco de reaparecer no encadre, outra panorámica cara á dereita amosará a cama perfectamente feita, pero sen a presenza de Tina. Este abandono da figura humana en proveito do plano baleiro enlazaría cun dos referentes cinematográficos de Viota neste momento: *Ozu e os seus pillow shots*. Pero a tensión que gravita sobre esa imaxe onde o suxeito fuxiu vén proporcionada polo carácter ominoso dunha porta nin aberta nin pechada. A fenda escura que se debuxa á esquerda do marco poderíase facer maior se alguén abrise de improviso para interromper o único segredo oculto tras a porta: unha acción doméstica na súa mesma banalidade. Segundo Jaime J. Pena, o sistema representacional das accións dos personaxes no

filme “... articula unha dialéctica entre o dicible e o non dicible; o seu descentramento deixa fóra de campo a verdade sobre as súas actividades clandestinas e só nos permite ser espectadores dos seus públicos rituais cotiáns”<sup>3</sup>.

Se a (im)posibilidade de abrir a porta desde o interior dun cuarto vén dada pola presenza fiscalizadora dunha dona de pensión que escruta as relacións sexuais dos seus hóspedes, a obriga de abrila é asunto da policía, cuxa irrupción produce un arrefriamento da relación Tina-Javier e a queixa final deste, colofón das súas protestas laborais: “O que máis me fastidia é que as cousas nunca se resolven definitivamente”. O sentido último de *Contactos* –a opresión do franquismo sobre as clases traballadoras e a obrigada clandestinidade á que se someten as súas accións contra o réxime ditatorial- vai máis alá do seu subtítulo (maio 1970) e é intrínseco ás operacións formais das que tentei falar nestas liñas”.

(Juan M. Campmany, “Secreto tras la puerta”. No Dossier “De la clandestinidad a la Transición. El cine de Paulino Viota”. Con artigos de M. Asín, A. Montiel, S. Zunzunegui, J. M. Company e Javier Moral (*El viejo topo*, número 242, marzo de 2008).

---

[3] Pena, Jaime J. en Pérez Perucha, Julio (Ed.): *Antología Crítica del Cine Español*, p. 679. Madrid, Cátedra/ Filmoteca Española, 1997.