



## la sombra de una evidencia

MANUEL ASÍN

Paulino Viota, set de rodaje de *Contactos*, mayo de 1970

Barcelona, sala de una biblioteca universitaria, primavera de 2003. Varios puestos con un monitor y un reproductor de vídeo, dos pares de auriculares, una mesita para tomar notas. La sala no tiene un gran éxito pedagógico, suele estar siempre vacía. Pero esta tarde hay dos chicos sentados, casi arrodillados frente a un monitor en el que va a empezar una película que no han encontrado en la biblioteca. La acaban de recoger de una clase a la que asisten como oyentes. El profesor les prometió la semana pasada traerla para ellos y, pese a sus esfuerzos («no es importante, una película amateur que hice cuando era muy joven, por hacer algo, porque no tenía dinero y no podía hacer otra cosa») en la imaginación de los chicos ha llegado envuelta en una especie de leyenda. Como son demasiado inquietos, llevan tiempo ocupándose de leer sobre ella todo lo que han podido encontrar. No ha sido mucho, y lo que han encontrado les ha dejado más o menos como estaban. Los críticos de cine suelen ser abstractos y a esa película la llaman precisamente abstracta, o experimental. Ahora van a ver en qué consiste el experimento. La película está a punto de empezar en monitor pequeño y en copia mala, en un desangelado rincón de la biblioteca de la universidad. No es lo de menos ese decorado: durante setenta minutos, gracias a la misteriosa opacidad y duración de esas imágenes, van a tomar conciencia con toda claridad, de modo nada abstracto, de su propia situación. De manera que al final tendrán que preguntarse qué es lo que han estado haciendo o dejando de hacer en ese lugar, durante esos preciosos minutos, a dónde ha ido a parar el tiempo que han empleado en mirar puertas cerradas y escuchar voces sin cuerpo, y en quedarse muy quietos. Seguirán haciéndose parecidas preguntas también después, cuando hayan salido de la triste sala de visionado y estén lejos de allí, hablando acaloradamente sobre la película mientras aprietan el paso hacia otro lugar.

Madrid, exámenes de acceso a la Escuela Oficial de Cine, otoño de 1969. Una muchedumbre de candidatos para la especialidad de dirección. Las pruebas son eliminatorias, las pasa el uno por ciento. Una de las últimas consiste en encuadrar en plató, con cámara de 35mm y actores, un plano de la escena en que Otelos asesina a Desdémona. Exámenes *de qualité*... Ahora es el turno de un chico de Santander que acaba de cumplir la edad requerida para las pruebas. Coloca como puede la enorme cámara hasta que el examinador más joven, antiguo alumno de esa Escuela, le interrumpe: «¡Pero es que no ve que

*afora!*». Se refiere a que el final del decorado, tal vez algún foco, asoma por alguno de los bordes del encuadre. Es la primera vez que ese chico pisa un plató pero no la primera que coloca una cámara. Y acaba de enterarse de lo que es *aforar*. No saberlo no le ha impedido hacer por su cuenta varios cortometrajes de los cuales, de su gracia y madurez, escriben en *Nuestro cine*. Pero el examinador ni puede saberlo ni reconoce ninguna sabiduría especial en el modo en que el chico maneja la cámara. Al año siguiente el chico volverá a presentarse a las pruebas de acceso. Entretanto habrá realizado su primer largometraje, *Contactos*, una película independiente («nada importante, una película amateur que hice cuando era muy joven, por hacer algo, porque no tenía dinero y no podía hacer otra cosa») que Langlois proyectará en la Cinemateca Francesa el verano de 1971. Volverá a presentarse a los exámenes y le volverán a suspender. Lo de algunos planos de *Contactos* era ya demasiado aforar.

Madrid, mediados de los ochenta. Un día cualquiera en la vida de un cineasta joven (37 años, joven sólo para lo que mandan los cánones de la profesión) que hasta entonces ha logrado producir, mal que bien, tres largometrajes. El último de ellos, *Cuerpo a cuerpo*, ha recibido el «premio de jóvenes realizadores» que da un ministerio. Pero lo que más llama la atención es la heterogeneidad de esas películas. El motivo es que han estado separadas entre sí; en las pausas entre unas y otras ha habido proyectos abandonados, vías muertas, y en estos momentos el cineasta pasa el día leyendo o viendo películas en la Filmoteca, alejado de rodajes. A menudo en ese tiempo ha estado aislado y sin trabajo, y aún así siempre ha habido una cosa que se ha resistido a hacer: escribir. Sabía que la escritura es una herramienta poderosa, la utilizó como escape o cuando la necesitó para las películas, pero durante muchos años evitó publicar nada que pudiera parecerse a una crítica. Sus amigos le pedían que participara en revistas, pero siempre había una razón para escabullirse: no había tiempo más que para hacer películas. Ahora empieza a ceder a las peticiones. Primero con un texto sobre Eisenstein, un cineasta alejado de su práctica como director. Poderes insospechados de la crítica, el escrito le sirve para comprender a fondo a un cineasta que hasta entonces le había causado un rechazo instintivo. Seguirán más textos, y poco a poco el estudio de las películas del pasado irá desplazando los planes para realizar él mismo películas en el futuro. Pero no será adecuado decir que de ese modo se habrá perdido un cineasta. Hasta entonces las películas habían transparentado planes frustrados, callejones sin salida, insatisfacción. La preparación y la realización de las películas, en unas circunstancias concretas, había demostrado poder alejarle del cine tanto como el no hacerlas. Y también lo inverso: escribir y hablar de cine podían acabar teniendo en su caso mucho más que ver con el cine que cotizar como director, productor o guionista. A menudo se ven grupos de escritores, músicos o arquitectos que hablan de sus cosas, de escritura, música o arquitectura. Pero cuando se intenta encontrar uno de cineastas es difícil porque los cineastas que trabajan rara vez tienen tiempo de reunirse, sobre todo si es para hablar de cine.

Terraza de un restaurante en la Plaza Real de Barcelona, primavera de 2006. A la mesa Paulino Viota y José Luis Guerin. Los dos trabajan de vez en cuando como profesores de Comunicación Audiovisual en una universidad cercana. En realidad Guerin ha dado clases allí sólo esporádicamente, dice que no le gusta. Y a Viota le

llaman todos los años, el tercer trimestre, para que imparta una asignatura llamada «estética de la representación» que él traduce como «historia de las formas cinematográficas». La clase suele estar llena de alumnos y a veces también de oyentes, de alumnos que no están inscritos. De hecho ahora Viota tiene que acabar rápido el postre para ir a clase, y empieza a mirar insistentemente el reloj. Tiene que llegar con bastante tiempo porque necesitará una instalación especial —tres monitores funcionando a la vez— y no puede permitirse perder ni un sólo minuto. Mientras tanto Guerin se estira en su silla y le pide al camarero un segundo postre. Trata de alargar la conversación. En la mesa se está hablando de cine: de si Sternberg es un cineasta tan grande como le parece a Viota, que ha estado repasando sus películas hace poco, o de si Hanoun, a quien Guerin ha visto últimamente en París, es casi tan importante como Godard. Pero casi es la hora y los tres monitores esperan a Viota, que se levanta para marcharse. El camarero llega con el segundo helado mientras Guerin se levanta para despedirse. Viota ya casi está lejos, pero a Guerin aún le da tiempo de decir: «Y por cierto: leí tu guión, el proyecto sobre la plaza, y está muy bien. Creo que podría hacerse algo...»

Arganda del Rey, verano de 1977. Un equipo de cine profesional se prepara en un plató para rodar la secuencia más difícil de una

película, un plano que dura más de cinco minutos, con diálogo y varias posiciones sucesivas para los actores, y que se compone de travellings, panorámicas de 360° y movimientos de la *dolly*. Tras varios ensayos con los actores y todo el equipo técnico, que tienen que sincronizar bien sus movimientos, el director está a punto de pedir «motor».

La situación libera en todos los que participan la adrenalina característica de la preparación de una toma complicada. Arranca el plano. Los dos actores que participan en la escena son muy profesionales, se mueven con soltura entre cada una de las posiciones marcadas en el suelo para ellos, y todo el equipo de cámara les sigue puntualmente, sin fallos. Todos los que participan se mueven bien, coordinadamente, pero, entre ellos, hay alguien que desde una discreta posición está llevando casi todo el peso del plano. Es el foquista, un hombre ya mayor que con la mirada puesta en los actores, calculando al instante la distancia entre ellos y el objetivo sin equivocarse ni un centímetro, va moviendo la ruedecilla sin más instrumento de precisión que su ojo y la experiencia acumulada. Pero además de la tensión producida por las decisiones técnicas del propio rodaje, hay otra tensión que pesa sobre el director. Amargas discusiones entre los productores-distribuidores y el productor-director llevarán a este último a decidir suspender el rodaje. Pese a todo, el director optará por acabar, incluso contra su opinión y contra lo que cree que es justo, para no perjudicar a terceras personas. Cuando la toma termina y todo el mundo estalla en una exclamación de júbilo, el maduro foquista se acerca al director, que no llega a los treinta años, y le dice: «Espero que ahora no trocee usted el plano». Se refiere a que el director dispondrá de planos de cobertura para intercalarlos en la continuidad del plano rodado, y que de ese modo la autenticidad del trabajo que el foquista acaba de hacer correrá el riesgo de pasar inadvertida. El director comprende bien esa preocupación y comparte el gusto técnico por la unidad de lo que acaban de hacer, y por eso se apresura a decirle que no, que no: que de ninguna manera. Pero lo verdaderamente aleccionador es el fatalismo de la respuesta del foquista: «Ya, ya. Eso dicen todos. Y luego cortan». En la copia final de *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1979) ese plano no irá entrecortado.

### **La preparación y la realización de las películas, en unas circunstancias concretas, había demostrado poder alejarle del cine tanto como el no hacerlas.**