

6 DE FEBRERO DE 1970 (DURACIÓN, DE PAULINO VIOTA)

RUBÉN GARCÍA LÓPEZ

A Asier Aranzubia Cob

El día 6 de febrero de 1970 se proyecta en el Ateneo bilbaíno, a las ocho de la tarde, *Duración* (Paulino Viota, 1970), publicitada en la prensa local como «película underground» (López Echevarrieta, 2015a: 280-281). Es el nuevo filme de Paulino Viota, cineasta amateur autor hasta el momento de cuatro películas cortas, santanderino de nacimiento y estudiante universitario en la capital vasca durante tres años antes de mudarse a Madrid en 1969 para intentar el ingreso —sin éxito— en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), pocos meses antes de la realización de esta obra, un giro inesperado sin relación alguna con su filmografía anterior.

Ignoramos casi todo de su génesis, pero es fácil aventurar que surge a raíz del trabajo efectuado sobre el guión de *Contactos* (Paulino Viota, 1970), el que en breve se convertirá en el primer largometraje de Viota, por este mismo y Santos Zunzunegui, amigo de los años bilbaínos. *Contactos* comienza a escribirse a principios de 1969 en cola-

boración con Javier Vega, primo y colaborador del cineasta, pero llegados a un punto muerto a finales de aquel año, Zunzunegui aporta varios folios llenos de secuencias breves sin apenas contenido, mero registro de acciones, algunas enigmáticas, otras simplemente triviales. El nuevo camino que empezaba a abrirse parecía percibido por el propio Zunzunegui que, en nota adjunta a su primer envío de material, preguntaba a Viota: «creo que es antisignificativo ¿pero no será aburrido?» (Zunzunegui, 1970). La reducción máxima de la expresión, objetivo primordial de los dos amigos bajo el influjo común de la ley de los cambios postulada años atrás por Jorge Oteiza (1963: 72), corría riesgo de generar aburrimiento, cosa habitual cuando la duración no es disimulada por ningún elemento, hecho que siempre encontramos tras las frecuentes acusaciones hacia cineastas como Andy Warhol, Michael Snow o tantos otros (compositores como La Monte Young, pintores como Piet Mondrian y Kazimir Malevich, etc.). Es posible que sea

en las conversaciones previas a la primera entrega de material de Zunzunegui donde surja *Duración*, que se sumerge a fondo en las implicaciones de la nueva vía.

La película parece haber sido filmada en algún momento previo al 20 de enero de 1970, probablemente en la pensión madrileña del autor. Con una cámara alquilada de 16mm montada sobre trípode, Viota filmó en movimiento un reloj Leda perteneciente a Güemes, al que previamente había retirado todas las manecillas, a excepción de la de los segundos. Según recibo de Fotofilm, la película fue entregada para revelado el día 20, siendo recogida el 28. El final y principio de la película fueron entonces unidos en una cinta sin fin para conseguir una proyección continua.

En principio, cualquier descripción de la película es forzosamente sucinta: consiste en un plano fijo, frontal y en blanco y negro de la esfera de un reloj con solo la aguja del segundero en marcha, y en cuya superficie se leen los usuales letreros: el de la marca en la mitad superior, Leda, y las inscripciones *antimagnetic* y *waterproof* en la inferior. Partiendo de la posición superior del segundero, el reloj avanza y no se detiene nunca, mientras escuchamos el sonido de un metrónomo¹. ¿Cuándo termina la película, pues, si consiste en una cinta sin fin? Cuando se haya ido el último espectador. Una decisión que, según Zunzunegui, habían tomado entre ambos (2015: 103)².

I. DURACIÓN ESTRUCTURAL

I.1. Placer y tiempo

Dos de las características expuestas coinciden con dos de las cuatro que P. Adams Sitney señalaba como habituales de lo que dio en denominar *cine estructural*: el plano fijo y el uso del bucle (*loop*) (2000: 348). Según Sitney, este sería «un cine de estructura en el que la forma del film en su conjunto es predeterminada y simplificada y se convierte en su principal impronta» (en Collado, 2012:

39), películas creadas a partir «de una elaborada preconcepción de su forma» (Sitney, 2000: 370). Según Esperanza Collado, el cine estructural se caracterizaría así por su «tendencia a simplificar el contenido del film, desmitificar el medio a través de la presentación cruda de sus materiales y propiedades, y [por] la nueva importancia que estaba adquiriendo en general la experiencia contemplativa y/o creativa en tanto que proceso» (2012: 40), lo que como veremos permite considerar a *Duración* un caso de cine estructural hispano, eso sí notablemente singular.

Para Sitney, el gran precursor de la corriente del cine estructural era Andy Warhol (2000: 349), un cineasta en cuyo primer período, compuesto de películas íntegramente dedicadas a rascacielos (*Empire*, 1964), hombres dormidos (*Sleep* [Dormir], 1963), hombros de bailarinas (*Shoulder* [Hombro], 1964) o rostros humanos (la serie *Screen tests* [Pruebas de cámara], 1963-1966), donde el tema se reduce y la redundancia, la inmovilidad y la duración imperan, es sumamente fácil pensar ante *Duración*, a pesar de que difícilmente pudiéramos imaginar a Warhol haciendo una película como la de Viota, pues toda su obra se basaba muy principalmente en la curiosidad o fascinación por sus objetos. Warhol nunca hizo películas sin fin y solo episódicamente utilizó los bucles —por ejemplo en algunas secciones de *Sleep*—, pero podía dar esa impresión, aparte de por las muy inadecuadas descripciones que de sus películas circulaban, por su uso del cine como oportunidad para mirar con detalle y calma hechos u objetos singulares, como el Empire State Building afirmándose y desintegrándose en la noche, o Robert Indiana comiéndose una fruta con delectación en *Eat* [Comer] (1964). Las películas de Warhol, como manifiesta sobremanera la sensual *Sleep*, se basan en un placer de la mirada obtenido por una ralentización del ritmo —no solo de lo filmado sino de la proyección misma, a 16fps—, una reducción de elementos y un consecuente redescubrimiento de la textura —que en *Sleep* o algunos *Screen tests* puede recordar

a la erotización de los cuerpos mediante la iluminación y el suave desenfoco en cineastas como Pabst o von Sternberg—. Algunos de estos elementos pueden ser contrarios a *Duración*, pero siendo ambos notables ejemplos de una mirada concentrada, intensiva, y de un cine que considera la duración como su materia prima fundamental, el ejemplo warholiano puede animarnos a afirmar que, aunque el placer no se encuentre entre los objetivos de Viota, ello no es óbice para concluir que no esté entre las consecuencias de su obra.

En efecto, si la descripción realizada anteriormente es escueta, lo cierto es que, como en toda obra fílmica consistente en una atención concentrada sobre un único hecho u objeto, se puede rea-



Fig. 1. *Duración* (Paulino Viota, 1970)



Fig. 2. *Duración* (Paulino Viota, 1970)

lizar una más intensa. Así, puede empezar a observarse cómo, posiblemente por encontrarse frente al reloj, la cámara produce dos zonas de sombra frente a otras dos más iluminadas. Las primeras ocupan la parte central de la mitad superior e inferior, como dos triángulos cuya punta confluyera en el centro, creando así la posibilidad de imaginar un reloj de arena dibujado sobre el reloj mecánico. Dos relojes inútiles, sin hora, en uno.

Estas zonas de luz y sombra generan cambios en el único elemento móvil de la imagen: la aguja, «una espada que transmuta de color, adoptando un increíble fulgor cuando alcanza y sobrepasa los 30 segundos. Habría que dar la vuelta al verso de JRJ y decir: “el tiempo con la luz dentro”. [...] Es un instante increíble, cuando la aguja resplandece. Justo antes, entre los 20 y los 30 segundos, es totalmente negra, como las líneas temporales, también negras entre los 55 segundos y la apocatástasis del tiempo, su pliegue y su bucle. En *Duración* hay metamorfosis asombrosas» (Richard, 2015: 98)³. Sin embargo, el instante de mayor fulgor se da más bien entre los segundos 10-15 [Fig. 1] y 45-50 [Fig. 2], es decir el comienzo y final de la mitad superior del reloj, donde la luz de la aguja es tan resplandeciente que casi se confunde con el fondo.

Es poco antes del segundo 15 que la aguja empieza a oscurecerse, volviéndose «totalmente negra», como dice Richard, no tanto entre los 20 y 30 segundos cuanto entre los 20 y 25, momento en que empezamos a vislumbrar una nueva iluminación que en efecto arranca a partir del 30. Pero en la siguiente mitad la oscuridad retorna entre 40 y 45. Aun casual, la simetría parece perfecta, si bien siendo en la mitad superior la luz simétrica en los dos lados, no sucede así en la inferior. Es una diferencia que puede observarse sin necesidad incluso de movimiento, con tan solo apreciar la idéntica iluminación de las marcas correspondientes al 2 y al 10, y la distinta del 4 y 8.

No se acaban los elementos de interés aquí, que permiten proponer *Duración* como una pelí-

cula de visión nada aburrida e incluso gozosa —a pesar de las intenciones de sus creadores— al menos durante unos cuantos minutos. Así, Richard llama la atención sobre la aguja pero aún quedan otros tres elementos clave: el centro, la sombra y las marcas de tiempo.

Es recomendable una atención detenida sobre el centro de la esfera. Éste comienza a iluminarse alrededor del segundo 4, con un brillo que se abre desde un pequeño punto de luz hasta crecer extendiéndose por todo el círculo hasta hacerlo refulgir con gran fuerza. El nuevo fulgor retorna a partir del segundo 30, pero ahora sin invadir todo el espacio, aunque puede percibirse la intensidad del reflejo de los rayos luminosos sobre la superficie frente a él. Entre estos dos momentos se encuentran no solo la retirada del brillo sino una miríada de matices, pues el centro no es una superficie simple y lisa que reaccione uniformemente a la luz. En realidad, la mayor cantidad de matices visuales de *Duración* se concentran aquí, una suerte de música lenta y constante que hace pensar en la cadencia que marcará todo el metraje de *Contactos*.

Pero tampoco debe olvidarse que, como siempre que hay luz, hay asimismo sombra, protagonista aquí de un baile que introduce dinamismo en los movimientos. La aguja es seguida por su sombra hasta el segundo 15, y precedida después hasta el 20, momento en que vuelve a colocarse detrás hasta el 30. Precedida de nuevo, la aguja avanza, y poco antes del 45 la sombra vuelve a ponerse detrás, para casi desaparecer en la zona oscura que se inicia en 55. Pero sobre todo, estas sombras interaccionan con ese otro elemento, más variado de lo que parece, constituido por las marcas de los minutos, todos ellos elementos por supuesto fijos pero que debido a la iluminación introducen variedad en la imagen por tener todos distintos grados de luminosidad, repartida además de distintos modos debido a su ubicación. Así, 11, 12, 1 y 4, 5, 6 son las marcas más oscuras, mientras que 3 y 9 quedan divididas en dos mitades idénticas de luz

y sombra y las demás en disimétricas. Seguir estas gradaciones hace pensar en los ciclos lunares, esa esfera celeste y perenne cuya luz crece o mengua en la sucesión de los días, pero sobre todo el principal elemento de acción lo acabaría constituyendo el juego que la aguja crea en su doble pasar por cada marca, precedido o seguido por su sombra, y que convierte cada rutinario encuentro en un dinámico juego lumínico, particularmente rico en las marcas donde coinciden luz y oscuridad.

Duración es móvil e inmóvil, inevitablemente. Su minuto repetido en bucle nunca cambia, pero ese minuto está a su vez repleto de movimientos, cambios, desplazamientos susceptibles de recibir una atención reposada, atención a la que será posible familiarizarse con todos y cada uno de ellos debido a una repetición constante que además no se detendrá hasta que ella no quiera, porque esta película llamada *Duración* carece de duración definida: durará lo que decida el espectador. La película es inmóvil porque nunca cambia, su minuto se repite una y otra vez, pero ese minuto contiene cambios que solo la repetición y la mirada fija permiten ver, advertir, atender, puesto que ese metraje en una película cualquiera no sería de ningún modo contemplado con la misma intensidad o interés.

Películas como esta o las de Warhol —o Framp-ton o Sherwin, recordados también por Julius Richard en su artículo (2015: 98)—, mostrarían la inevitable sensibilización de la mirada cuando el cine le obliga a concentrar toda su atención en un único objeto, como se sensibiliza el oído con la música minimalista que compositores como La Monte Young practicaban desde comienzos de los sesenta, y que guarda no poca proximidad con el posterior cine estructural. Young por ejemplo trabajaba «la riqueza que se encierra en un solo evento sonoro mantenido lo más igual a sí mismo que se puede durante mucho tiempo» (Barber, 1985: 60), y Terry Riley, en *In C* (1964) mantenía «el pulso inicial a lo largo de toda la obra, sin interrupción ni cambio» (Barber, 1985: 60), descripcio-

nes que recuerdan no poco a las características de hitos del cine estructural como *Empire, Wavelength* [Longitud de onda] (Michael Snow, 1967), *One second in Montreal* [Un segundo en Montreal] (Michael Snow, 1969)... o *Duración*. Curiosamente, el encierro del ojo o el oído acaba produciendo su liberación: su hipersensibilización a las fluctuaciones del sonido, al grano de la película, a la luz, las sombras, el movimiento... todo ello está ahí y, por las descripciones de la proyección, algún que otro espectador debió disfrutarlos. Zunzunegui recuerda que había «aquellos que defendían la continuidad de la proyección como forma de acceder a un “vaciado mental” de corte zen» (2015: 103), al que la lenta musicalidad de los movimientos de la luz y la sombra sobre los distintos elementos del reloj pudieron generar un gran servicio. El vaciado de la propia subjetividad puede obtenerse a través de la pérdida de uno mismo en la contemplación intensiva de un objeto, sobre todo si posee un movimiento cíclico, como sucede con la repetición de un mantra o las circulares danzas de los derviches. Pero por otro lado, buscando *Duración* como veremos una toma de conciencia del espectador de su naturaleza de tal, ¿no puede formar parte de esta la independización de su mirada respecto de todos los parámetros, generalmente argumentales y discursivos, que rigen la atención hacia lo que sucede en una pantalla, que hegemonizan su relación con todo objeto filmico? No otra cosa comportaba para John Cage, influencia fundamental de los compositores minimalistas, la liberación del oyente, que implicaba algo muy parecido a la del compositor: darse cuenta de que todo es música, de que no existe el silencio.

1.2. Tiempo y duración

Cabe la posibilidad de que las virtudes de la película en bucle llegaran a Viota a través de la visión de *El 17 de Elvira* (Manolo Calvo, 1968), filme proyectado en el X Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao «con una duración de veintisiete minutos sobre la también

EL ENCIERRO DEL OJO O EL OÍDO ACABA PRODUCIENDO SU LIBERACIÓN

infinita que puede tener, pasando como cinta sin fin un breve material rodado que se compone de cuatro o cinco disfraces que su único autor —el propio Calvo— adopta saliendo y entrando sucesivamente del portal de su casa, número 17 de la calle Elvira» (Molina Foix, 1968: 76)⁴. Se trata de una película en cuya «monótona repetición» se hacía comprensible su «evidente sugerencia intencional» (Molina Foix, 1968: 76), que impacta a Viota y Zunzunegui. Eso sí, la proyección, según la descripción tanto del crítico como del autor, fue sumamente animada y divertida (Calvo, 1968: 82), en las antípodas de la que buscará —y, en cierto modo, obtendrá— Viota.

En realidad, el bucle no es en *Duración* sino el método necesario para que el reloj no deje de funcionar en la pantalla. El espectador no percibe un bucle, sino un reloj que no se detiene, que gira y avanza sin parar. El bucle es el de la película en el proyector, no el de esta en la pantalla, al contrario que en *El 17 de Elvira*. Por eso los espectadores de Bilbao esperan un cambio, algo que no sucedería si el bucle fuera perceptible desde el principio. La técnica que produce la imagen queda inadvertida por ellos, el bucle no es el de la película, sino el del reloj. En su crónica, López Echevarrieta dice que, a más de treinta minutos de iniciada la proyección, «se corre la voz de que lo que estamos viendo es una cinta sin fin de veintiún metros» (López Echevarrieta, 1970b: 283). Es, posiblemente, este el momento en que los espectadores cobran conciencia de que *Duración* no es sino una trampa, una cárcel para espectadores: si se quiere ver la película, no queda otra que ver ese reloj girando una y otra y otra vez...

Duración dura, como no podría ser de otro modo, pero es imposible decir cuánto, ya que carece de duración determinada. Que una película lla-

mada *Duración* carezca de tal, es de una coherencia irreprochable. Ese constante pasar del tiempo, esa aglomeración de segundos ante nuestros ojos, no parece tener otro objeto que seguir acumulándose, generar una masa de tiempo sin intención alguna de finalizar en un momento dado. Una película llamada *Duración* no podía transcurrir sino en cinta sin fin, ser infinita por definición. En este sentido el bucle es de nuevo solo una técnica: no es que el tiempo sea circular, sino que la repetición es el único medio que permite producir la infinitud. En este sentido la circularidad del reloj no tendría relación tanto con el tiempo como con el franquismo, dimensión alegórica, metafórica, de la que hablaremos más adelante.

El título es *Duración*, no *tiempo*. El tiempo es una categoría abstracta, la duración en cambio hace referencia a su dimensión más concreta, el hecho de que las cosas, la materia, la vida, las películas, duran. Decimos que el tiempo *pasa*, pero la duración queda, porque *es*: es el tiempo de los objetos, el tiempo encarnado, materializado. Un reloj nos da la hora, pero esto conlleva que está allí para que no percibamos el tiempo sino como puntos o marcas de un recorrido. Recordemos que Viota filma un reloj que no da hora, que solo sirve por tanto para decirnos que el tiempo pasa, que transcurre, eso que, por lo general, los relojes nos permiten olvidar, en favor de esos momentos puntuales que nos informan de la cercanía mayor o menor de los momentos del día que realmente nos importan, y nos ayudan a que el tiempo pase, sin que nos demos cuenta. La mutilación que está en la raíz de *Duración*, la de las agujas de las horas y los minutos, hace que el reloj sea por fin una máquina que se llena de tiempo, en la que se hace manifiesta la duración tanto del objeto como de la película como de nosotros, mientras lo miramos. La duración del objeto, de la película, del espectador, saltan a primer plano, primer paso en esa toma de conciencia buscada. El común denominador de todo cine es que sus imágenes duran, porque el cine es el arte de las imágenes que tienen a la

duración como su elemento esencial —al contrario que en la fotografía, donde las imágenes duran en tanto objetos pero no en tanto imágenes—. Es con la duración que el cine talla el tiempo, que lo suma o resta, que lo exhibe o esconde. *Duración* se dirige al corazón del cine: la duración de la imagen, el tiempo concreto de su transcurso. Es una película así cercana a esa búsqueda de la literalidad, de la tautología, tan propia de cierto arte experimental de la época, no solo hispano pero muy cultivado en España, como el del grupo ZAJ, Isidoro Valcárcel Medina, Fernando Millán o Carles Santos, cuyo cine recuerda Vicente Benet al hablar de esta misma película (2015: 91). Poco puede haber más tautológico y literal que hacer que una película llamada *Duración* consista en mirar el girar, sin fin a la vista, de un segundero.

Como hemos visto, coinciden en España algunas otras películas de características similares, con principio pero sin fin determinado, pero ha de advertirse que la duración de la película de Calvo la decide el autor en cada proyección y que Aguirre recomendaba una duración de ocho o diez minutos, aunque diera libertad para que cada cual escogiera la que prefiriese (1972: 43). Los autores aún detentan en cierto modo el dominio sobre el tiempo de sus obras, o lo dejan en manos de un intérprete/proyeccionista determinado; sin embargo *Duración* solo termina cuando todos los espectadores han abandonado la sala... Hecho que por añadidura nunca les fue comunicado. Aquí se encuentra el hecho acaso más fundamental de su propuesta.

II. DURACIÓN EXPANDIDA

II.1. Más allá de la pantalla

Con su célebre *4'33''* (1952), John Cage creaba una obra que consistía en abrir los oídos a lo que ocurre durante eso que en música se llama *silencio*. Desaparecía toda creación de sonidos y la pieza devenía duración vacía de actividad deliberada.

Cage solo establecía un tiempo durante el que debía suceder algo, que no era sino la inacción del intérprete y con ello el acontecer de lo que no puede no suceder cuando tenemos orejas y ojos, sentidos en suma: «Con esta obra se atiende al sonido, al silencio sonoro que siempre coexiste en el espacio de ejecución de una obra musical. Se produce, de este modo, un silencio musical en sentido clásico pero, como pretende Cage, cargado de ruidos. Se hacen evidentes, audibles, el transcurrir sonoro y su propia espacialidad» (Pardo Salgado, 2001: 39). El empeño de Cage era pedagógico, liberador e incluso revolucionario en su búsqueda de una educación sensitiva, una liberación de hábitos de escucha y un consiguiente redescubrimiento del mundo, que podía comenzar por algo tan simple como hacer proliferar el silencio musical para que en él entrase el sonido de la vida y la creación se trasladara a la propia audiencia y el mundo que habita —pues no solo tenemos los sonidos que pueden producir los espectadores, sino los diversos elementos del espacio mismo—.

El título de la obra era equívoco: su interpretación no tenía por qué durar lo indicado ya que aquella cifra «había surgido al azar y no se trataba de hacer del azar un fetiche» (Pardo Salgado, 2001: 39), quedando la duración al arbitrio del intérprete. Pero de todos modos convendremos que tomar un minutaje concreto como título invita poderosamente a que la interpretación dure exactamente eso, y así en efecto ha solido ser. En el proceso de desaparición del yo que constituye una de las líneas maestras del trabajo de Cage, este no podía no advertir que, no habiendo escrito una sola nota para la obra, él seguía presente en ella a través del establecimiento de su duración. Por ello, diez años más tarde, aparece *0'00'' (4'33'' n° 2)* (1962) con la que el compositor abandona «el principio de estructuración del tiempo» (Barber, 1985: 59), consistiendo la obra tan solo en la realización de una «acción disciplinada, sin interrupciones y generando, en todo o en parte, una obligación para otros. Nunca dos interpretaciones de esta obra se

han de realizar a partir de la misma acción; tampoco puede esa acción ser la interpretación de una pieza musical»⁵. El autor así ya no decide siquiera la duración, ni el principio ni el final, dejando todo ello en manos de lo que dure la acción que escoja el intérprete. Por distintas razones, Viota tampoco decidirá la duración de su obra, dejándola en este caso en manos de una audiencia que ignora tal poder.

La citada música minimalista parte de la influencia de Cage, pero este enseguida se desmarcó de ellos. Como reflexiona Barber, «el minimalismo apunta hacia el centro de la circunferencia, hacia el punto. Cage, por su lado, apunta hacia el exterior de la circunferencia: la multiplicidad. Los minimalistas continúan moviéndose en una estética del “objeto”, Cage acentúa su oposición por lo no-dual: el proceso, el todo» (1985: 60-61). Por ello «la música se llena de gestos, de acción, de teatro. “Una oreja sola, afirmará Cage, no es un ser”. La música es una de las partes del teatro» (Barber, 1985: 68). Cage, recordemos, inventa el *happening*, crea entornos, situaciones, donde el público pasa a ser intérprete, protagonista, y debe él mismo producir lo que quiera que pase.

Pese a la concentración extrema en su objeto, lo que importa a Viota en *Duración* no es este, no es la película, sino aquello a lo que esta puede dar lugar. Así, Julius Richard recuerda el cine de Isidore Isou o Guy Debord hablando de *Duración* (2015: 98), debido a que aquellos mostraron que podía haber cine sin imagen pero no sin tiempo, pero sobre todo importa recordar que uno de los elementos centrales del situacionismo era no tanto crear obras cuanto, precisamente, situaciones, que «no se trataba de practicar una destrucción total del cine, sino de integrarlo en la vida» (Collado, 2012: 121). Por eso en el fondo no hay mejor crítica de *Duración* que las descripciones existentes de su proyección: no un análisis de la película, sino de lo que aconteció durante su transcurso, el acontecimiento a que dio lugar durante el espacio de su duración⁶. Cuando Richard invierte el verso de

Juan Ramón Jiménez, manifiesta el tiempo como una caja que a todos nos contiene, una jaula de todos, un espacio que todo lo engloba, conversión del tiempo en espacio que, en recuerdo de Wagner o no, es central en las dos obras de Viota de este año, si bien con la particularidad de que, allí donde *Contactos* es un objeto puro y duro (sobre todo duro), cerrado casi de forma hermética, *Duración*, pese a aparentar esto mismo, no conduce sino hacia su exterior, hacia lo que acontece en su transcurso fuera de sí.

II.2. El público, la política

Según Viota y Zunzunegui, *Duración* no deja de ser una película sobre la toma de conciencia, algo que para el marxismo de autores como Lukács o Sartre tenía una gran importancia. En este caso, una toma de conciencia del espectador: «Estamos ante una obra didáctica que trata de ayudar al espectador a tomar conciencia —conviene recordar que la película se rueda y exhibe bajo un régimen dictatorial— de que debe “fabricar su vida”. Y lo hace con un instrumental creativo reducido a la mínima expresión. Haciendo de una de las bases constitutivas del cinematógrafo —espacio, tiempo— su arma fundamental, expulsando, de manera radical, cualquier referencia a la “narración cinematográfica”. Recordemos, de nuevo, que estaba previsto que la proyección se clausurase en el momento en que el postrer espectador abandonara la sala oscura. De tal manera que a un minimalismo creativo le corresponda un maximalismo político. De ahí su potencialidad política implícita en la medida en que apuntaba directo al corazón de aquello que nos era robado por el régimen dictatorial: el tiempo» (Zunzunegui, 2015: 106-107).

De modo que Viota y Zunzunegui poco pensaban en la luz que irradia el centro del reloj o el juego de las sombras de la aguja sobre su variada superficie. Para ellos, su película era tan aburrida como para sus más furiosos espectadores, pero se trataba de darse cuenta de que, dicho torpemente, no era la obra el centro de la obra. El reloj sin

hora solo dice una duración vacía de contenido en la pantalla que no podrá evitar sin embargo llenarse del mismo en la sala que, previsiblemente escandalizada, lo contemple. ¿Se trata entonces de epatar, o torturar a su espectador? No. En cierto modo, *Duración* posee un discurso, «una idea que estaba muy en boga entonces, la idea de que cuando ves una película renuncias a tu propia vida, a tu propio tiempo de vida, y vives vicariamente las vidas de los personajes de las películas» (Viota, conversación personal, 30 diciembre 2015). En este sentido, *Duración* sería una simple crítica a un cine adocenador que inmovilizaría a sus audiencias en la contemplación de un espectáculo en el fondo vacío, camuflado bajo su apariencia de realidad y sus variados mecanismos de identificación, pero que no nos lleva a otra cosa que a *perder el tiempo*. *Duración* al contrario solo tendría un personaje, un reloj que no da la hora pero que nos dice que mientras lo vemos pasa el tiempo y es lo único que pasa, de modo que eso que pasa sin que pase nada se convierte en protagonista y con ello solo cabe terminar pensando en qué lo estamos empleando, *qué pasa*, ahora, con nosotros. La tautología implica una vacuidad que justamente puede ser tomada por algunos espectadores en el más zen de los sentidos, pero que para sus creadores apuntaba más bien a una denuncia del espectador rendido a la contemplación fascinada, alienada e inerte —algo que permitirá a Zunzunegui utilizar la «minimalista *iconoclastia*» de esta película para denunciar la «barroca *iconofilia*» (2015: 107) de *The clock* [El reloj] (Cristian Marclay, 2010)— y, en segundo lugar, haciendo a la película devenir metáfora por amplificación, del modo en que el franquismo robaba el tiempo a quienes lo padecían.

Es aquí que reencontramos la circularidad del reloj, y el bucle infinito. ¿Qué otro sistema político que la dictadura permite la unión absoluta de lo estético y lo político? ¿Cómo asistir a una proyección donde progresivamente se evidencia que el espectador está encerrado en el girar perpetuo de un segundero, y que ello no movilice en él el

otro encierro manifiesto en que transcurre cada segundo de su existencia, el de la dictadura franquista? Es el hecho de la proyección, así, el que produce esa amplificación que convierte a la película en alegoría, y tanto más si «cualquier actividad cultural por nimia que pudiera parecer era, en aquellos momentos de las postrimerías del franquismo, no sólo eso sino también un posible foco en el que activar una oposición —todo lo tímida y limitada que se quiera— a la dictadura» (Zunzunegui, 2015: 102). El artículo citado de Zunzunegui es una excelente muestra de cómo basta que se viva en un sistema totalitario para que la simple proyección de la imagen de un reloj en marcha tome unas dimensiones políticas insospechadas, amén de un singular retrato de las tendencias que podían encontrarse en este tipo de actos.

Pero no de otra cosa se trata. *Duración* no puede ser separada de lo que sucedió en su proyección, porque su búsqueda es la de una situación: pudiendo como hemos visto encuadrarla en la categoría de cine estructural, en realidad supone un muy peculiar caso de cine expandido⁷, hasta el punto de, como en cierto momento manifestó Jonas Mekas, convertir al espectador mismo en film (en Collado, 2012: 94). Pero lo que termina de impedir que la entendamos como un filme sádico —tal como podríamos considerar a *Contactos*, por ejemplo—, o que observemos que el sadismo es solo aparente, y la consideremos uno político en el sentido más riguroso, es el hecho de que ese público que se descubre esclavizado por la película, puede ponerla fin cuando lo desee. Aunque nadie le haya informado de ello, pero es así. Porque en realidad, esa película solo existe porque él está allí. Solo la presencia del espectador garantiza que la

película, que la esclavitud continúe. En el fondo, *Duración* es un film ortodoxamente marxista: si la película manifiesta una esclavitud, la del espectador ante ella, la vivencia vicaria del tiempo, el cine como una colonización de la vida, basta que aquel salga de la sala no sólo para que deje de padecer la esclavitud, sino para que esta termine... Siempre y cuando se vayan todos, claro está: la acción solo será eficaz si es colectiva. Por amplificación, de nuevo: al final, está en nuestras manos que la dictadura continúe. La esclavitud es un «tigre de papel», como del imperialismo norteamericano decía Mao (1977: 334-338): en el pueblo está el auténtico poder.

Por ello, y aunque las crónicas no lo vean bien, no deja de ser justo que la proyección terminase con una toma violenta del poder: un asistente arrancó los plomos y huyó con ellos para que la proyección no pudiera retomarse, huyendo perseguido por algunos de los asistentes, que no consiguieron atraparlo. Primero, la audiencia toma conciencia del aparato tecnológico de la obra, de su condición material de bucle en que se ven encerrados —un bucle real, una cinta sin fin—, y a raíz de ello pasa a ser protagonista no solo a través del debate, la discusión o la pelea, sino de la propia clausura de la proyección. Toma conciencia de su poder y pone fin a la película, no solo interrumpe el acto, sino que se hace con sus medios de producción. El acto, cierto es, no fue colectivo, pero no es poco éxito para la proyección de una película que buscaba que sus espectadores tomaran conciencia de hasta qué punto el franquismo, pero también el propio cine, les robaba el tiempo, que el que alguno se rebelara y pusiera fin él mismo a la película e incluso a toda posibilidad de que la proyección se reanudase. Autonomía obrera, espectador emancipado, que casi como un héroe no solo se resta a sí mismo al dominio, sino que lo erradica para sus compañeros y camaradas. *Duración* pasa así del cine estructural al expandido, pues el público puede intervenir sobre la película, puede, de hecho, ponerla fin, pero constituye una

**SOLO LA PRESENCIA DEL ESPECTADOR
GARANTIZA QUE LA PELÍCULA, QUE LA
ESCLAVITUD CONTINÚE**

muy singular muestra de tal puesto que aquel no lo sabe, nadie le ha dicho que la película acabará cuando todos se vayan, la proyección es la historia de la superación de su ignorancia y, seguidamente, su impotencia: la expansión cinematográfica solo se dará si el espectador toma conciencia de su poder en tanto tal, sin que nadie se lo diga o le autorice siquiera para ello, hecho que tiene la virtud de convertir en obra a la proyección completa, no solo la película proyectada, y superar su carácter alegórico o metafórico traspasándolo, como bien intuye Zunzunegui, a la situación completa, uno de los mejores retratos que existen sobre las relaciones entre arte y política en el período. El 6 de febrero de 1970, así, puede considerarse como el día donde la proyección de *Duración* se constituye como uno de los momentos más importantes y únicos en la historia del arte y cine experimental hispano... Insistimos: incluyendo en la obra todo lo que generó, extracción de plomos incluida. ■

NOTAS

- 1 La película era muda, accionándose un metrónomo real en la proyección.
- 2 Zunzunegui fue el organizador y presentador de la proyección, única que hasta hoy se haya realizado de la película, y a la que Viota no asistió.
- 3 «JRJ» es Juan Ramón Jiménez, cuyo verso «la luz con el tiempo dentro» (Jiménez, 2014: 108) había sido citado previamente en su texto.
- 4 El «también» hace referencia a *Del tres al once* (Antonio Artero, 1968), asimismo una cinta sin fin pero proyectada allí sin repeticiones. Otro ejemplo de obra de similar técnica aunque distintos resultados es *Múltiples, número indeterminado* (Javier Aguirre, 1970), suerte de variación del célebre *Zen for film* (Nam June Paik, 1964) donde una tira de doce metros de película transparente se proyecta durante el tiempo que el proyccionista quiera, arrastrando consigo toda la suciedad que se le adhiera por el camino. Aquí, a la duración indeterminada de *Duración* se añade la perpetua variabilidad de las imágenes, lo que hace que carezca de la apariencia de ser un bucle. En lo primero, es lo contrario de *Duración*; en lo segundo, coinciden.
- 5 Texto de la partitura de Cage, citado en Barber, 1985: 59.
- 6 Existen tres descripciones: dos inmediatas (López Echevarrieta, 2015b y Merino, 2015) y una redactada casi cuarenta años después (Zunzunegui, 2008), ampliada posteriormente (Zunzunegui, 2015).
- 7 El cine expandido refiere prácticas que buscan expandir, quebrar o subvertir el *efecto cine*, yendo según Sheldon Renan «en contra de las estandarizaciones y conformidades representadas en los materiales y procesos tradicionales del medio» (en Collado, 2012: 71), y muy a menudo se relaciona con el intento de borrar los límites no solo entre las distintas artes, sino entre el arte mismo y la vida. En el caso del cine, esto puede implicar desde la alteración de la estructura habitual del espacio de proyección, realizando cine sin película –Jacobs–, con múltiples proyectores –Eames–, en espacios especiales –Vanderbeek–, hasta el afectar de una manera u otra a la audiencia, como en algunas experiencias letristas, situacionistas, o de accionistas vieneses como Vallie Export. Si el espectador habitualmente participa del film, el film no participa del espectador, que es precisamente de lo que aquí se trata.

REFERENCIAS

- Aguirre, J. (1972). *Anti-cine*. Madrid: Fundamentos.
- Barber, L. (1985). *John Cage*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Benet, V. J. (2015). El aire de los tiempos: las películas experimentales de Paulino Viota en su contexto. En R. García López, (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 82-93). Santander: Shangri-La.
- Calvo, M. (1968). Testimonio del cine independiente español. *Nuestro Cine*, 77-78, 81-82.
- Collado, E. (2012). *Paracinema. La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho.
- Jiménez, J. R. (2014). *Vida. Volumen 1: Días de mi vida*. Madrid: Pre-Textos.
- López Echevarrieta, A. (2015a), Presentación en Bilbao: cine underground. En R. García López (coord.), *Paulino*

- Viota. *El orden del laberinto* (pp. 280-281). Santander: Shangri-La.
- (2015b), Cine underground o lo intolerable. En R. García López(coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 282-283). Santander: Shangri-La.
- Mao, Z. (1977). El imperialismo norteamericano es un tigre de papel. En Mao Z., *Obras escogidas*, tomo V (pp. 334-338). Pekín: Ediciones en lenguas extranjeras.
- Merino, J. L. (2015), *Duración*. En R. García López (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 284-287). Santander: Shangri-La.
- Molina Foix, V. (1968). Imagen del cine independiente español. *Nuestro Cine*, 77-78, 72-76.
- Oteiza, J. (1963). *Quousque tandem...!*. San Sebastián: Aunamendi.
- Pardo Salgado, C. (2001). *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- Renan, S. (1967). *An Introduction to the American Underground Film*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Richard, J. (2015), *Duración*. En R. García López, (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 94-99). Santander: Shangri-La.
- Sitney, P. A. (2000). *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Viota, P. Conversación personal, 30 diciembre 2015.
- Zunzunegui, S. (1970). *Cinema*. Guión inédito.
- (2008). En el curso del tiempo. *El Viejo Topo*, 242, 75-76.
- (2015), Im Lauf der Zeit (1970-2014). En R. García López, (coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 100-107). Santander: Shangri-La.

6 DE FEBRERO DE 1970 (DURACIÓN, DE PAULINO VIOTA)

Resumen

El presente artículo analiza *Duración* (Paulino Viota, 1970), película experimental española de la que se reivindica su singularidad como muestra de cine estructural y expandido así como su original dimensión política, entendiendo la obra como no solo la película sino también el acontecimiento mismo de su accidentada proyección, el día 6 de febrero de 1970 en Bilbao. Se analizan con detalle cada uno de los aspectos que conforman el dispositivo de la obra, poniéndola en relación con el contexto del cine experimental del periodo, considerando sus semejanzas y diferencias con la obra de cineastas como Andy Warhol, y asimismo con el de la música contemporánea, destacando la relación entre John Cage y la música minimalista, lo que permite explicar la interesante reflexión generada sobre la relación entre tiempo y duración así como sobre la naturaleza del cine mismo.

Palabras clave

Paulino Viota; cine experimental; cine estructural; cine expandido; tiempo; duración.

Autor

Rubén García López (Santander, 1978) es cineasta, licenciado en Filosofía por la UCM y doctor en Comunicación Audiovisual por la UC3M. Coordinador del volumen colectivo *Paulino Viota. El orden del laberinto*, ha publicado diversos artículos en revistas españolas e internacionales como *Escritura e Imagen* o *Trafic*. Contacto: p9prod@gmail.com.

Referencia de este artículo

García López, R. (2018). 6 de febrero de 1970 (*Duración*, de Paulino Viota). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204..

THE 6TH OF FEBRUARY 1970 (ON PAULINO VIOTA'S DURACIÓN)

Abstract

This article offers an analysis of the Spanish experimental film *Duración* (Duration, Paulino Viota, 1970), vindicating its unique nature as an example of both structural film and expanded cinema, as well as its original political dimension, considering the work not only as the film but also as the event of its tumultuous screening on the 6th of February 1970 in Bilbao. Each aspect of the film's approach is analysed in detail, placing it in relation to the context of experimental film of the time, and considering its similarities and differences to the work of filmmakers like Andy Warhol, as well as contemporary music, particularly the relationship between John Cage and the minimalist music movement, shedding light on the film's thought-provoking reflection on the relationship between time and duration and on the very nature of cinema itself.

Key words

Paulino Viota; Experimental Film; Structural Film; Expanded Cinema; Time; Duration.

Author

Rubén García López is a filmmaker with a degree in philosophy from Universidad Complutense de Madrid and a PhD in audiovisual communication from Universidad Carlos III de Madrid. He is the editor of the anthology *Paulino Viota: El orden del laberinto* [Paulino Viota: The Order of the Labyrinth], and has published numerous articles in Spanish and international journals, including *Escritura e Imagen* and *Trafic*. Contact: p9prod@gmail.com.

Article reference

García López, R. (2018). The 6th of February 1970 (On Paulino Viota's *Duración*). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 193-204..

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
