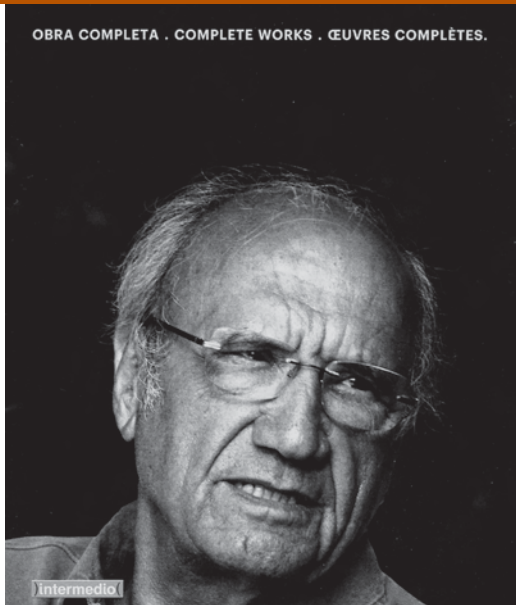


View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you by CORE

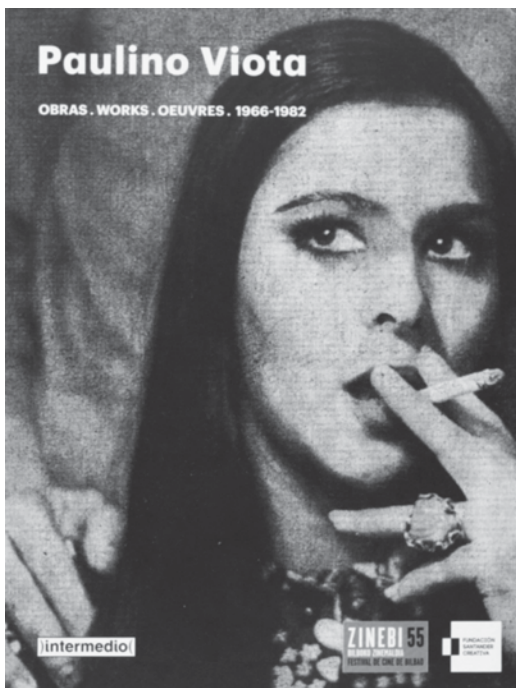
provided by Repositori d'Objectes Digitals per a l'Ensenyament la Recerca i la Cultura



Pere Portabella. Obra completa. Complete Works. Ouvres Complètes. Intermedio, 2013



Adolpho Arrieta. Obras. Works. Oeuvres 1966-2008. Intermedio, 2014



Paulino Viota. Obras. Works. Ouvres. 1966-1982. Intermedio, 2014

La oferta y la demanda según *Intermedio*

En la tiranía de la economía global y la cultura de masas todavía queda espacio (inevitablemente pequeño) para aquellas empresas que, dispuestas a transigir en las ganancias, focalizan su actividad en nichos de mercado muy reducidos pero de alto grado de fidelidad. Esta actividad mercantil a pequeña escala adquiere singular relieve en el sector de la cultura y el ocio merced a ese cliente sibarita que, impasible ante el canto de sirena de la piratería cibernética, está dispuesto a invertir su dinero en satisfacer una curiosidad intelectual que no se agosta bajo el sol abrasador de los productos *mainstream*. Esta suerte de nanoindustria, sin embargo, dista de ser empresa fácil y está inextricablemente unida a gente militante y voluntariosa que, amén de perspicacia comercial, hace gala de una vocación poco menos que altruista por promocionar la cultura.

Especializada no solo en editar películas de cineastas exigentes y/o de culto que no han tenido distribución comercial en España (o la han sufrido paupérrima), sino en hacerlo en las mejores condiciones técnicas (copias

restauradas cuando las hay, formatos originales, rigurosos subtítulos en varios idiomas, etc.) y críticas (abundante material extra, tanto escrito como audiovisual, concebido *ad hoc* de cara a poner en contexto, explicar y evaluar los films), la casa *Intermedio*, el sello más pequeño del sector cinematográfico (y/o audiovisual) español, encarna quintaesencialmente todas las virtudes de este modelo empresarial cuyas fuentes de amortización ilustran bien a las claras su carácter numantino. Hablamos, en efecto, de una cartera de productos que debido a las cautelas que se han impuesto en la política de programación de los canales televisivos ha perdido una de sus fuentes fundamentales de ingresos, lo que ha sido paliado solo en parte por los derechos de exhibición provenientes de las únicas instituciones (léase filmotecas, museos y salas alternativas) todavía proclives a mostrar este tipo de materiales digamos que poco convencionales. Todo lo cual certifica que la aventura de *Intermedio* solo es factible gracias a un grupo de entre setecientos y mil clientes devotos que adquiere los DVD, así como al apoyo esporádico de ciertas instituciones públicas que colaboran puntualmente en algunos lanzamientos.

Obras de autores ineludibles de la modernidad cinematográfica (y más allá) como Godard, Marker, Mekas, Straub y Huillet, Duras, Monteiro o Angelopoulos engrosan el fondo de armario del catálogo de *Intermedio*, que desde la incorporación de Manuel Asín como director editorial a finales de 2011 ha intensificado su apuesta por la edición de *packs*. La denominación sinónima de *cofre* ostenta connotaciones no solo más sugerentes, sino acordes al diseño conceptual de este exquisito producto dado que se trata de selecciones o antologías fílmicas compuestas con rigor y mimo a partir de un criterio rector que va desde el rigurosamente autoral (pongamos por caso los cuatro dedicados al tándem Straub-Huillet) o combinado con determinaciones temáticas (como *Exilios*, fastuoso póquer de piezas documentales realizadas por Chantal Akerman en cuatro lugares del orbe, o los que compendian respectivamente los diarios de Jonas Mekas y los ensayos de Godard), al filológico (categoría en la que destaca *Correspondencia(s)* que recoge el epistolario filmado entre cinco parejas de cineastas de la actualidad) e historiográfico (tómense los tres lotes con título *Cine de nuestro tiempo*), pasando por cofres de índole eminentemente crítica (es el caso de *Con-tactos*, serie de tres películas ideada por William Klein que

aborda el itinerario artístico de algunos de los fotógrafos contemporáneos fundamentales).

Tanto las obvias como las más recónditas bondades de este formato editorial salen a relucir en sus tres últimas entregas (a saber: los volúmenes que reúnen *in extenso* las respectivas filmografías de Pere Portabella, Paulino Viota y Adolpho Arrietta) que conformando ellas mismas una serie unitaria, no necesariamente cerrada, dentro del catálogo de *Intermedio* (compendian la atrabiliaria producción de tres cineastas españoles que a partir de mediados de los años sesenta –debutan casi al unísono en el bienio 1966/67– comenzaron a realizar cine –pónganle la etiqueta que quieran: *underground*, experimental, independiente, de vanguardia,...– al margen de la industria) vienen a cubrir con pompa y circunstancia el vacío de la cuota española que, luego de los *packs* dedicados por el sello a algunos maestros del país vecino (Monteiro, Miguel Gomes, Pedro Costa), adquiriría ya tintes ominosos de agravio comparativo. Su generosa envergadura (los de Viota y Arrietta constan de cuatro rebosantes DVD en tanto que el de Portabella contiene siete), la colaboración directa de los cineastas en el empeño (Portabella y Viota participaron en el diseño gráfico y en la disposición de los materiales; Arrietta ha remontado algunos de sus films que acreditan duraciones sustancialmente diferentes a los conocidas hasta la fecha) lo que les confiere vitola de ediciones autorizadas (y acaso definitivas), así como la implicación (y consecuente aval) de instituciones relevantes del panorama cinematográfico español (Zinebi, Fundación Santander Creativa, Museo Reina Sofía y las Filmotecas de Valencia y Cantabria en el de Viota; el Festival de Huesca en el de Arrietta) constituyen otras tantas características comunes a esta terna de lanzamientos que corroboran su coherencia, continuidad y diseño unitario.

Puesto que hay que comenzar por algún lado, empecemos por el cofre que reúne la filmografía del santanderino Paulino Viota cuya disposición respetuosa con la cronología en la que fueron concebidas así como atenta a los nódulos de fuerza en torno a los que orbitan las películas, permite apreciar la progresión, en algunos aspectos rigurosamente exponencial, que su obra manifiesta en todos los órdenes: el primer DVD recoge cuatro corto y medimétrajes que un Viota juvenil de menos de 20 años pergeñó en su ciudad natal en rigurosa autoproducción, con procedimientos

cuasiartesanales y algunos en formatos subestándar (*Las ferias*, José Luis y *Tiempo de busca* en Super 8; *Fin de un invierno* en 16 mm) a modo de pantalla de una juventud atribulada deseosa de huir de la provincia; el segundo acoge la pieza nodular de su filmografía: ese díptico conceptual de 1970 que forman *Contactos*, su primer largometraje realizado en Madrid en 16 mm (pero hinchado a 35 mm), y *Duración*, inclasificable trabajo en 16 mm en torno al tiempo concebido para una proyección potencialmente infinita (el disco ofrece una muestra de diez minutos) que prelude (a la vez que las prolonga puesto que fueron realizadas al unísono) algunas de las revolucionarias aportaciones de *Contactos*; en tanto que el tercer y cuarto DVD dan cobijo a los dos trabajos llamémosle industriales (largometrajes en 35 mm y en color con la vista puesta en el público masivo y una distribución comercial) que Paulino Viota realizó en lo sucesivo a modo de refracción metafórica del candente momento político en el que vieron luz: *Con uñas y dientes* en 1977-78, es decir, al calor de la Transición (le acompaña *Jaula de todos*, cortometraje que realizó en 1974 en 16 mm), y *Cuerpo a cuerpo* en 1982, año en el que el PSOE llega al poder cerrando (en muchos aspectos, como sostiene el film, en falso) el círculo.

El generoso aparato crítico que acompaña a las películas se divide en dos apartados: el de los textos escritos que integran el cuadernillo de papel que incorpora el *pack* donde amén de una entrevista realizada al cineasta allá por 1985 pero revisada en el presente y sendos escritos explicativos del propio Viota, tiene cabida una digresión en la que Manuel Asín rememora ciertos momentos pregnantes de la carrera del director santanderino. Y el de los materiales audiovisuales de diversa índole que, al tiempo que sitúan y explican las películas, completan el minutaje de los tres últimos DVD, miscelánea que en virtud de su heterogeneidad (cuenta desde entrevistas en las que Javier Vega y Guadalupe G. Güemes, su guionista y actriz de cabecera respectivamente, repasan su colaboración con Viota, hasta intervenciones en distintos foros de propio autor, puntualmente acompañado por el coguionista de *Contactos* Santos Zunzunegui, hablando de sus films y de otros, como *Río Grande* de John Ford, a cuyo estudio ha consagrado los largos años posteriores a su praxis filmica, pasando por una tentativa de cotejo entre la cinematografía de Yasujiro Ozu y *Contactos*, sin duda la pieza más desubicada del conjunto) consigue sacar a la palestra al sagaz analista

y estudioso de las formas cinematográficas que habita en Paulino Viota.

De manera que este cofre de *Intermedio* no solo nos ofrece la oportunidad de descubrir los cortometrajes iniciáticos de un cineasta en ciernes así como una copia de *Contactos* restaurada por la Filmoteca Española y el Centro Reina Sofía hace pocos años, todo ello con subtítulos opcionales en inglés y francés de cara a su proyección internacional, sino que aporta una amalgama de materiales explicativos (el coloquio celebrado en la Filmoteca de Cantabria donde el director y Zunzunegui desglosan didácticamente las variadas influencias –Stockhausen, Burch, Straub-Huillet, Ozu, Oteiza and so on– y el ambicioso diseño conceptual que subyace en *Contactos* y *Duración* deja pequeños todos los sesudos textos publicados hasta la fecha sobre el particular) que al tiempo de orientarnos en las procelosas aguas de corpus Viota, nos descubre esa faceta de perspicaz exégeta fílmico que quedaba perfectamente implícita en sus películas.

Si en una de sus intervenciones el cineasta de Santander reconoce no haber perseverado en la línea dura, conceptual y vanguardista, de *Duración* y *Contactos* para plegarse a cine narrativo convencional, Adolfo Arrieta (y aquí vale cualquiera de los heterónimos alternativos que ha utilizado a lo largo de su carrera: Adolpho, Adorpho o Udolfo para el nombre; Arrieta para el apellido) responde al arquetipo de artista tenaz e inamovible que pone en pie sin hacer concesiones de ningún tipo ni salirse del extrarradio del cine alternativo, una obra personal e intransferible, casi onanista. El cofre de *Intermedio*, que recoge por vez primera su integral cinematográfica, muestra el legado de un artista que a pesar de no cejar en su empeño estético áspero y a contrapelo ha conseguido hacer cine hasta hace bien poco (*Dry Martini*, su última pieza, data de 2008). Hablamos de un cineasta que a la menor oportunidad (*Le jouet criminel*, 1969, su tercer trabajo, está rodado en Francia) abandonó su Madrid natal para autoexiliarse en el París efervescente de finales de los años sesenta, lo que amén de agudizar la vena independiente y *underground* de sus primeros cortometrajes matritenses, le dio acceso a actores de mucho mayor empaque y prestaciones (Jean Marais, Anne Wiazemsky o Françoise Lebrum, nada menos, han comparecido en sus películas), y puso a sus obras en circulación por los cenáculos de la contracultura internacional

otorgándole visibilidad, fama y alta estima al extremo de que, con el desparpajo que le caracteriza en estos menesteres, la *intelligentsia* francesa se arroga su figura asimilándolo al pabellón cultural francés (esto explica, por ejemplo, que en 2011 el sello galo Re:Vidéo lanzara, bajo el pertinente título *Trilogía del ángel*, una edición crítica –el cineasta Erik Bulloet escribe un libreto adicional– de los tres primeros trabajos de Arrieta).

El alto standing crítico que disfruta la filmografía de Arrieta trasluce en la selección de textos explicativos del cuadernillo en papel que acompaña a sus 13 asteroides fílmicos. Ahí podemos leer, entre otros opúsculos, la crítica que Marguerite Duras dedicó en su día a *Pontilly* (1972), perfectamente opaca en su conjunto pero cuyo generoso ditirambo final (“Hacía mucho tiempo que, para mí, el cine no había estallado de este modo” concluye la célebre novelista y cineasta) supuso todo un espaldarazo para Arrieta; la de Serge Bozon a *Eco y Narciso* (2008) que remata proclamando que gracias a este “El cine francés de los años 2010 empieza hoy, completamente desnudo”; o la encomiástica semblanza que un generoso Jonas Mekas regaló a nuestro cineasta a propósito de *La intrigas de Sylvia Couski* (1974) donde el gurú del cine experimental afirma encontrar la película de Arrieta “cautivadora, informativa, entretenida y preciosa. Como dije, su tema es la escena del travestismo en París, descrita con la elegancia de Jack Smith, la franqueza de Andy Warhol y la ternura de Arrieta. Saludo al poeta”. Sea como fuere, estas ostentosas credenciales no disipan la sensación de confusión (no muy diferente a la que atenaza al aturdido espectador de sus películas) que invade al lector de este mosaico de escritos entre evanescentes y crípticos, lo que confirma que la obra de Arrieta es un enigma aun sin descifrar a la espera de una evaluación crítica y un peritaje analítico a fondo que le hagan justicia.

Junto a las obvias que se derivan de una obra de factura formal y temática inasequibles a las clasificaciones y refractarias a las influencias (por un momento –*Le Jouet criminel*– pareció que Cocteau era el faro que guiaba su derrotero estético, pero fue un espejismo), el estudio del corpus Arrieta presenta el escollo no menor de su inestable y cambiante fisonomía, toda vez que hablamos de un cineasta que además de remontar digitalmente todas sus películas, nunca ha hecho ascos a alterar a posteriori el

montaje de sus piezas para prescindir de los segmentos que no le terminaban de convencer. Si Jaime Pena está en lo cierto (ver “Las distintas pieles del cineasta”, *Caimán Cuadernos de cine*, N° 29, pág. 80), las películas del pack de *Intermedio* acreditan duraciones sensiblemente discordantes respecto a las versiones emitidas por TVE2 en el verano de 1992 entre las que destacan *Le Jouet criminel*, que de sus 53 originales pierde 16 minutos, y *Le Château de Pontilly* que, amén de ver mermado su título hasta quedarse en *Pontilly*, es esquilmado nada menos que a la mitad de su minutaje (de 59 a 30 minutos). El cofre de *Intermedio* pone sobre el tapete todas estas cuestiones de orden filológico y enuncia que las versiones que atesora son, a día de hoy, las que el artista considera definitivas.

A pesar de que funcionó a modo de avanzadilla de la *serie española* de *Intermedio*, he dejado a plena conciencia para el final la glosa del pack de Portabella no solo porque presenta sensibles diferencias en su diseño editorial (hablamos de una edición *in nuce*, exenta de complementos y materiales adicionales que emplacen críticamente las películas), sino sobre todo porque constituye un acontecimiento cultural de primer orden ante el que las valiosas recopilaciones de Viota y Arrieta palidecen sin remedio. De hecho, el cofre Portabella permite por vez primera el acceso completo y discrecional a la totalidad de un corpus fílmico (compuesto por 6 largometrajes, 1 mediometraje y 15 cortos) en el que sedimenta la praxis artística de un autor de largo recorrido (1967-2009) que encarna de forma modélica no ya la figura del *outsider* raro, excéntrico y extraterritorial que transita a plena conciencia por los márgenes narrativos, estéticos, industriales y políticos del cine dominante (todo eso ya lo entrevemos en Viota y Arrieta), sino un *trabajo de la forma* de altos vuelos y valía excepcional que en la cinematografía española, e incluso en la europea, no encuentra muchos parangones.

A la manera de *Rayuela* de Cortázar, el pack Portabella permite un visionado de las películas en orden cronológico (lo que revela todas las modulaciones materiales, formales, conceptuales y políticas que su filmografía declina a lo largo del tiempo), así como otro alternativo al margen del calendario que resulta de su meditada disposición en los discos a tenor de agrupamientos y/o apareamientos de orden temático concebidos o inspirados a buen seguro por el cineasta (el primer DVD congrega sus dos

primeros trabajos realizados en seminal colaboración con Joan Brossa del que se distanció a raíz de su siguiente film –*Vampir-Cuadecuc*–, junto a otro muy posterior en el tiempo –*Lectura Brossa*, 2003– en el que el poeta reaparece en su obra; el cuarto disco reúne, sin respetar su cronología de realización, cinco piezas de formato breve en las que se confronta con las artes plásticas, en especial con el trabajo -mural, forja, tapiz- de Joan Miró, segmento cuyo centro de gravedad se sitúa en la obra maestra destructiva *Miró l'altre*). Esta doble visión panorámica permite apreciar las múltiples aristas del *opus* Portabella desde el presentimiento del llamado cine *expandido* (esas pequeñas grandes obras que acompañaron a la exposición de Joan Miró –Barcelona, 1969, auspiciada por el Colegio de Arquitectos de Cataluña– los son *avant la lettre*) y su materialización consciente (por ejemplo, *Mudanza*, 2008, realizado en un museo –La Huerta de San Vicente, Casa-Museo de Federico García Lorca– en el marco de un proyecto museístico de arte contemporáneo –bajo la denominación Everstill/Siempretodavía y comisariado por Hans-Ulrich Obrist– es un ejemplo supino de ese cine que surge física y conceptualmente extramuros de la sala de exhibición convencional), hasta su fricción con el resto de las artes y prácticas artísticas (amén de la mencionada interacción con las artes plásticas y la poesía –a la de Brossa habría que sumar Miguel Hernández con el que interactúa en su último trabajo hasta la fecha: *Uno de aquéllos*, 2009–, no podemos dejar en el tintero la profunda connivencia que su cine manifiesta con la música –J. M. Mestres Quadreny, Carles Santos (uno de sus cómplices fundamentales), Juan Sebastian Bach–), pasando por su activismo político (militancia también vertida en celuloide cuyo cenit se sitúa en *Informe general para algunas cuestiones de utilidad para una proyección pública*, 1976) y sus impagables juegos metalingüísticos (*Vampir-Cuadecuc* es, a no dudar, uno de los films metacinematográficos por antonomasia).

Entre los grandes a(tra)ctivos del cofre (y a este respecto no hay comparación posible con los de Viota y Arrietta) se cuenta la calidad excelente de las copias (producidas por su propia empresa, *Films 59*, las condiciones de rodaje y conservación de sus películas son impensables para el común de los cineastas independientes) que permite percibir en todos sus matices el amplio surtido de texturas, tamices, irisaciones y granos que acredita el trabajo de este cineasta que siempre ha mostrado una preocupación obsesiva

por los materiales que tiene entre manos (incondicional del celuloide y el soporte fotoquímico durante largos años, hoy día es uno de los más consecuentes conversos al formato digital). Entre las carencias, no puede soslayarse la ausencia de toda referencia a los formatos y soportes de las películas, omisión injustificable que resulta aun más sangrante en comparativa con los *packs* de Viota y Arrietta que detallan en lugar bien visible todos estos aspectos que resultan capitales en cineastas que maniobran de espaldas a los estándares de calidad industriales. A lo que se suma el agujero negro del cofre: la exclusión de materiales adicionales así como de la contextualización crítica que un empeño de este alcance demanda como agua de mayo (dada la trayectoria intachable de *Intermedio* en estas cuestiones, de tamaño laguna solo cabe inferirse problemas de plazos o compromisos ajenos no cumplidos).

Amén de dejar las películas a su suerte, este estruendoso silencio eclipsa el resto de las caras del poliedro Portabella, tales como su labor de productor (a la cabeza de *Films 59*, como es bien sabido el cineasta está detrás de señaladas obras de Saura, Ferreri, Buñuel, Rossi, Maenza, Guerín o Serra), agitador cultural (fue compañero de viaje de la Escuela de Barcelona y del núcleo de artistas que surgieron con Dau al Set –Tapies, Brossa, Ponç, etc.–) y activista político (portavoz de movimientos de la oposición antifranquista, diputado comunista en el Parlament de Catalunya y después senador), lo que hace flaco favor a la comprensión sensata de su filmografía. Como no hay mal que por bien no venga, el lanzamiento del cofre Portabella fue saludado con comprensible alborozo por la revista *Caimán Cuadernos de cine* (Marzo 2013, Nº 14, págs 5-17) que dedicó íntegro su *Gran Angular*, la sección nodal que la revista destina al escrutinio de lo más destacado de la actualidad cinematográfica, a glosar la figura y la poliédrica obra de nuestro cineasta donde tienen cabida enjundiosas aproximaciones de Santos Zunzunegui, José Luis Pardo, Eugenio Trías, José Enrique Monterde y otros, junto a una extensa entrevista en profundidad en la que Portabella alude explícitamente al *pack* de *Intermedio*. Es así que el minimonográfico de *Caimán* suple o hace las veces del cuadernillo de papel que *Intermedio* acostumbra a incluir en sus cofres, lo que evita que la sangre llegue al río.

Hechas las sumas y las restas, estas deficiencias apenas ensombrecen el magnífico trabajo del sello *Intermedio* que,

haciendo valer su concepción homeopática de la ley de la oferta y la demanda, pone a nuestra disposición un patrimonio fílmico ignoto e inaccesible que sin la custodia de

su insólita línea editorial a buen seguro dormiría *in aeternum* el sueño de los justos.

Imanol Zumalde