

PAULINO VIOTA. OBRA · WORKS ·
OEUVRES. 1966-1982

Título: *Paulino Viota. Obra · Works · Oeuvres.*
1966-1982

Distribuidora: Intermedio

Zona: 0

Contenido: Caja con cuatro DVD:

DVD 1: *Las ferias* (1966)

José Luis (1966)

Tiempo de busca (1967)

Fin de un invierno (1968)

DVD 2: *Contactos* (1970)

Duración (1970)

Extras: *Presentación de Paulino Viota en Filmoteca Española* (11/6/11); *Paulino Viota y Santos Zunzunegui ante el público tras un pase en Filmoteca de Cantabria* (2/11/11); *Ozu y Contactos. Simetrías* (María Asenjo, 2013).

DVD 3: *Jaula de todos* (1974)

Con uñas y dientes (1977-1978)

Extras: *Presentación de Con uñas y dientes por Javier Vega*; *conversación con Javier Vega*.

DVD 4: *Cuerpo a cuerpo* (1982)

Extras: *Conversación con Guadalupe G. Güemes*; *presentación de Río Grande por Paulino Viota en Filmoteca de Cantabria* (12/10/2013).

Formato de imagen: 1.33:1 / 1:77:1

Audio: Mono 2.0 / Stereo 2.0 / Dolby Digital

Subtítulos: V.O. en español con subtítulos en inglés y francés.

Contenido extra: Libreto con textos de Paulino Viota y Manuel Asín en español y traducidos al inglés. Material audiovisual complementario: *Presentación de Paulino Viota en Filmoteca Española* (11/6/11), *Paulino Viota y Santos Zunzunegui ante el público tras un pase en Filmoteca de Cantabria* (2/11/11), *presentación de Río Grande por Paulino Viota en Filmoteca de Cantabria* (12/10/2013), *Ozu y Contactos. Simetrías* (María Asenjo, 2013), *presentación de Con uñas y dientes por Javier Vega* y la grabación de conversaciones con Guadalupe G. Güemes y Javier Vega.

Precio: 39,95 €



En la publicación *El aparato cinematográfico español*, el colectivo de críticos cinematográficos denominado Marta Hernández, o lo que entonces quedaba de él, reflexionaba sobre un posible cine *underground* estatal bajo el epígrafe de «Un *underground* de andar por casa». En este libro crepuscular del grupo, publicado en 1976, defendían que esta corriente había nacido en Estados Unidos «de una violenta actitud de contestación al cine industrial» (p. 208) pero en España se había convertido en un medio para «entrar en el engranaje» (p. 209). «Se trataba», según escriben, «ante todo, de pasar por el aro, de contestarlo para conquistarlo, de reclamar el derecho al funcionariado (muchos de los *underground* de otrora han conseguido un status: trabajan en R.T.V.E.)» (p. 209). En opinión de los Marta Hernández, habían sido ignorados sistemáticamente aquellos intentos «serios» de realizar un *underground* español. En su texto citan los casos de Adolpho Arrietta y su emigración a Francia, «en busca del *underground* perdido» (p. 210), y a Paulino Viota, autor de *Contactos* (1970), un film del que afirman era «discutible, pero realmente alternativo» y ejemplo de esos directores que habían sido «reducidos al silencio» (p. 210). De este modo, lo que este grupo de críticos plantea como un descafeinado *underground* a la española poseería también su propia lista de excluidos.

El texto de los Marta Hernández vio la luz antes de *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1977-

1978) y *Cuerpo a cuerpo* (Paulino Viota, 1982), situadas fuera de la experimentación vanguardista y destinadas a explorar las posibilidades de un cine que aprovechaba ese aumento de lo representable que se produjo durante el cambio político. Experiencias que Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce enmarcan en su relato historiográfico sobre el cine de la transición dentro de la «República de Radicales». Un espacio simbólico que nutrían aquellos que no habían sido «rehenes de la moderación y el posibilismo» («Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español», en VV. AA., *El cine y la transición política española*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1986, p. 40) y se mantenían en el radicalismo, «alejados o abiertamente ajenos a las corrientes hegemónicas dominantes» (p. 40). Entre ellos estaba Paulino Viota, que había sido condenado «a una zona lateral pese a su interés» (p. 41). La llegada de estas películas más asequibles no supuso un cambio significativo en la lateralidad que ocupó su cine y *Cuerpo a cuerpo* marca una prolongada interrupción en su carrera como cineasta que llega, cuando menos, hasta el momento en el que se escriben estas líneas.

El 2 de noviembre de 2011, después de la proyección de *Contactos*, tuvo lugar en la Filmoteca de Cantabria un debate que contó con la presencia de Paulino Viota y Santos Zunzunegui, teórico e historiador del audiovisual que fue guionista de esta película. En su diálogo, Viota le recordaba a Zunzunegui una afirmación que había lanzado en el transcurso de una mesa redonda celebrada en Bilbao dentro de *Las brigadas de la luz*, ciclo llevado a cabo en el año 2003 y conformado por un corpus de películas hechas desde finales de la década de los 60 hasta los comienzos de los 80 que ejemplificaban el desarrollo en el Estado español de un cine que cuestionaba los parámetros establecidos por el sistema. Las palabras que Viota menciona de la intervención de Zunzunegui fueron: «lo que les faltó a los cineastas españoles fue seguir por ese

camino». Algo que activa en Paulino Viota una mirada retrospectiva de su carrera como director: «Yo mismo desistí en seguida, no intenté hacer nunca más una película de estas características, me rendí». Su paso por el cine subterráneo había apuntado también hacia la industria: «Yo quería hacer cine profesional, quería convertirme en un director convencional». Y Viota termina concluyendo: «No perseveraré por este camino, probablemente creo que quizás hasta me equivoqué».

Este diálogo Viota-Zunzunegui, grabado con un aire de *screener* furtivo, se recoge como uno de los extras en el segundo de los cuatro DVD que conforman el cofre *Paulino Viota. Obras. Works. Oeuvres. 1966-1982*, editado por Intermedio. La edición presenta trabajos prácticamente inéditos, obras restauradas y nuevos telecines. Viene acompañada de conversaciones con algunos de los colaboradores cercanos a Paulino Viota, como Javier Vega y Guadalupe G. Güemes, e incluso de un ejercicio audiovisual hecho por María Asenjo en el que explora las posibles simetrías entre el cine de Ozu y *Contactos*. En el citado encuentro de Viota y Zunzunegui se puede escuchar la influencia que habría tenido sobre ellos el pase por la televisión española de algunas películas de este director japonés.

Además, en el pack se incluye la grabación de presentaciones públicas del cineasta santanderino comentando sus propias creaciones, como *Contactos*, y analizando películas ajenas que son referenciales en su cultura fílmica, como *Río Grande* (John Ford, 1950). Todo este material audiovisual viene acompañado de un libreto, con textos en español y traducidos al inglés, en cuya parte final se retoma este análisis cinematográfico y se puede leer una estructura de la mencionada película de Ford elaborada por Paulino Viota. Los textos también incluyen las reflexiones de este cineasta en un doble tiempo. El libreto se abre con la transcripción de unas declaraciones suyas, hechas y corregidas por él mismo, fechadas en noviembre de 1985, en las que recorre su filmografía y, a continuación, le sigue un breve

escrito titulado «Santander-Madrid», esos dos espacios privilegiados en su universo cinematográfico. Este texto, elaborado en 2013, se centra en el contraste, también generacional y político, entre Ana y Mercedes, personajes de *Cuerpo a cuerpo*, y profundiza en la presencia de Mercedes en sus películas anteriores, cuando aparecía bajo el nombre de Tina en *Tiempo de busca* (1967), *Fin de un invierno* (1968) y *Contactos*. Esta vinculación Mercedes/Tina, encarnada siempre por Guadalupe G. Güemes, queda explicitada en *Cuerpo a cuerpo* con la inclusión, dentro de la película, de fragmentos de *Fin de un invierno*. En la segunda mitad de los años 60 Tina deseaba irse a Londres en *Tiempo de busca* y en *Fin de un invierno* opta por marcharse a Barcelona dejando en Santander a su novio y a su vida tediosa. Por Madrid pasa a principios de los 70 en *Contactos* y regresa a la pantalla en los 80 como Mercedes, de nuevo en Santander y de nuevo con una existencia poco satisfactoria compartida con su marido, interpretado por Luis Porcar, el mismo actor que había encarnado a su pareja en *Fin de un invierno* para, finalmente, buscar una nueva vida en Madrid. Esta es una de las múltiples lecturas en continuidad que permite este pack, pues Paulino Viota sugiere varias dentro de los modos de empleo que propone dentro del cofre, y que puede abrir la obra de este cineasta hacia nuevas perspectivas de análisis.

Un profundo conocimiento de la trayectoria de Viota hace que hayan sido incluidos y se puedan consultar en el cofre trabajos desconocidos como *Las ferias* (1966), *José Luis* (1966), *Tiempo de busca*, filmados en Súper 8, y *Fin de un invierno*, su salto al 16 mm, que conforman el primer DVD de la propuesta de Intermedio. Lo mismo sucede con *Duración* (1970), que acompaña a *Contactos* en el segundo disco y que fue el eje de una acción en el que esta pieza se proyectaba en *loop* hasta que el último asistente abandonase la sala. El cortometraje *Jaula de todos* (1974) precede en el tercer DVD a *Con uñas y dientes*, que supone el debut de Viota en el largo-

metraje en 35 mm. Y en el cuarto disco hay un nuevo telecine de *Cuerpo a cuerpo*, su segundo y último largometraje en 35 mm. La propuesta de Intermedio presenta la opción de ver estas películas con subtítulos en inglés y francés.

En el libreto también se puede leer «La sombra de una evidencia», en el que su autor, Manuel Asín, comienza recordando cómo conoció *Contactos*. Hecho significativo para esta reseña porque, gracias a su persistencia, hoy se puede audiovisionar la versión restaurada por la Filmoteca Española y el Museo Reina Sofía de esta película, tal como se incluye dentro del segundo DVD del cofre. Su llegada a Intermedio, de algún modo, ha permitido a Manuel Asín culminar toda esa voluntarista y divulgadora labor previa que venía realizando durante los últimos años sobre las películas de Paulino Viota con su presencia en filmotecas, festivales y centros de arte. El proyecto de este cofre demuestra ser fruto de esa perseverancia de la que Santos Zunzunegui afirmaba que habían carecido los cineastas que desde finales de los 60 se habían dedicado a explorar, transgrediendo la legalidad algunos de ellos, los extrarradios del cine. A lo que hay que añadir que los relatos que los amparaban y los discutían, con militantes excepciones, tampoco fueron perseverantes.

Hoy en día no parece vivir un mal momento el otrora denominado cine marginal español. Ayuda a esto toda una serie de ediciones en DVD que han sido difusoras de cineastas como Antoni Padrós, Pere Portabella, Adolpho Arrietta... Una actividad meritoria y difícil, realizada en un contexto económico poco favorable, que ha cubierto algunos de los vacíos que existían en el conocimiento de la cinematografía alternativa estatal. Primeros pasos de un terreno en el que todavía queda mucho por descubrir. Están pendientes de una mayor atención en lo que se refiere a su exhibición las prácticas fílmicas colectivas y también otras figuras de recorrido excepcional, y para cuestionar la hegemonía masculinizante cabría mirar hacia autoras como Helena Lumbreras. A

pesar de esto, afortunadamente, el panteón de cineastas españoles «malditos» desconocidos parece que es menos numeroso. Ojalá que, esta vez sí, se continúe con perseverancia en estas iniciativas.

Xose Prieto Souto

LE GANG (JACQUES DERAY, 1977)

Título: *Le Gang*

Distribuidora: Pathé

Zona: 2 / PAL

Contenido: Un DVD más un Blu-ray con idéntico contenido

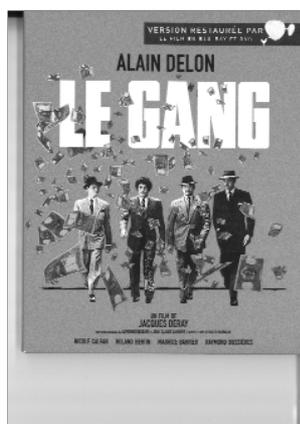
Formato de imagen: 16:9 / 1.85

Audio: francés / mono (mono DTS-HD Master audio en blu-ray)

Subtítulos: francés / inglés

Precio: 20,30 € (amazon.es)

Contenido extra: *Le Gang, variations sur un même thème* (19 minutos); tráiler.



La distribuidora Pathé lanzó en 2013 un proyecto de restauración y digitalización de un amplio fondo de películas, hasta un centenar se anunció, a realizar en un lustro. En este tiempo han visto la luz títulos emblemáticos como *El Gatopardo* (Luchino Visconti, 1963) o *El silencio de un hombre* (Jean-Pierre Melville, 1967) y diversas obras de cineastas de prestigio como *Boudou salvado*

de las aguas (1932), de Jean Renoir, título reseñado en esta revista en su edición española pero a partir de la restauración de Pathé. La mayoría de las digitalizaciones se han realizado con una calidad de 2k como el caso que nos ocupa, aunque algunas de ellas han gozado de una resolución superior de 4k. Todos los lanzamientos tienen la particularidad de ser comercializados en un volumen doble con los mismos contenidos, tanto en DVD como en blu-ray, una fórmula inusual que da cuenta hoy en día de la pervivencia equilibrada de ambos formatos.

Al mismo tiempo, vinculado a este proyecto han hecho su aparición filmes de corte más popular, emparentados con fórmulas de éxito en tiempos pasados que hoy gozan tal vez de menor visibilidad. Tal es el caso de *Le Gang*, una suerte de *noir retro* situado en la inmediata posguerra de la Segunda Guerra Mundial, dirigido por Jacques Deray e ideado para mayor gloria de Alain Delon. El nombre de Deray, sin embargo, no es irrelevante. Surgido de forma coetánea a la generación de la *nouvelle vague*, su papel en los análisis de su obra se suele ver relegado al de artesano eficiente. Influye seguramente la clara deriva que su carrera toma hacia el *polar*, en el que se instalaría casi toda su filmografía, y la falta de complejos con la que da continuidad al llamado «cine de papá». Aunque no se le excluyen méritos, que a veces se atribuyen más al equipo del que se rodea, como el apoyo en los guiones de Jean Claude Carrière, no se suelen destacar otros factores que hacen sin duda de Deray, no el pretendido autor, sino una figura muy característica de un tipo de cine que, desde finales de los años 50, sabe adaptarse con solvencia a las nuevas tendencias del cine comercial y a sus prácticas transnacionales. No es casualidad si, a excepción de su primera película y hasta el estreno de *Le Gang* toda su obra está realizada en régimen de coproducción, especialmente con Italia. Los proyectos en los que participa suelen formar parte de entramados complejos que demandan flexibilidad, cierta visión global y que a veces recurren a prác-