

IX CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE HISTORIADORES DEL CINE (AEHC)

Ponencia presentada por
Francisco Javier Gómez Tarín (AEHC)

ARREBATO: DE LA MARGINALIDAD AL CULTO

Las películas de culto son un fenómeno de orden sociológico que se produce por una serie de mecanismos difícilmente constatables (al menos de forma empírica). *Arrebato* es una de estas obras, inclasificable. Los más de veinte años que han pasado desde su estreno han hecho posible que toda una generación se encuentre desubicada en torno a un momento y una circunstancia que fueron únicos en nuestra historia reciente. *Arrebato* es producto inequívoco de su época (ahora no sería factible) al tiempo que punto de referencia inconfundible desde el hoy.

Pero también es algo más: una película de culto. ¿Culto a qué? Quizás un aura está presente allá donde nunca el cine pensó que podría existir (la fotografía había destruido definitivamente el carácter cultural de la obra de arte y, con ello, la misma definición unívoca de ésta). Culto, pues, a lo irrepetible.

Otra cuestión es el asombro que se produce cuando constatamos que el público de *Arrebato* fue en su día, y lo sigue siendo, una minoría. Su distribución no fue generalizada, permaneció poco en cartel, y sólo dos pases televisivos y algunos ciclos especializados la han ido rescatando de una condena al ostracismo más que previsible.

Arrebato en el entorno de la transición.

La insuficiencia del dato estricto de una fecha (1979) se hace patente cuando constatamos la necesidad de enmarcar en un momento y un decurso determinado –en el seno de una línea (la vida) en cuyo progreso cada paso debe soportarse sobre la base del anterior–

la puesta en marcha de un proyecto cinematográfico. Comprender hoy *Arrebato* y el hecho de que se haya convertido en una película de culto, implica situarla en un contexto espacio-temporal que obliga a una doble reflexión sobre el cine y los acontecimientos históricos de los años 70 en la España tardofranquista con la posterior transición a la democracia. La muerte del dictador en 1975 no sólo es el fin de una etapa de oscuridad en lo político y social, sino también en cuanto se refiere al terreno de la cultura y, por ende, al del cine.

Con la caída de la autocracia -pese a los intentos continuistas de Arias Navarro- la unidad de las fuerzas democráticas se pone en evidencia como lo que realmente es: un objetivo imposible. Cada grupo reclama su espacio y, en un lento pero inexorable proceso, las múltiples siglas se reducen a unas pocas (tanto por la derecha como por la izquierda del espectro); es decir, el fin del franquismo es también el de una supuesta unidad de acción democrática, el de la utopía rupturista, que cede ante la idea de una *transición suave*. Una vez más, la historia se escribe hacia atrás, teleológicamente, y el confuso periodo 1975-1982 – desde la muerte de Franco hasta la llegada de los socialistas al poder, pasando por el intento de golpe de Tejero- se etiqueta hoy como el de *transición democrática* y se pregona por doquier como el mayor acierto de la derecha democrática, encarnada entonces por la posteriormente extinta Unión de Centro Democrático (UCD) con el liderazgo de Adolfo Suárez. Se olvida así que la consecución de la democracia se basa en un pacto de silencio, en un punto y aparte, sin juicios ni depuración de responsabilidades por los crímenes del pasado, que mantiene el poder en las mismas manos: las grandes familias económico-financieras. El desmoronamiento del Régimen, vacío de contenidos, no lleva consigo el de la trama socio-política, no se traduce en un cambio efectivo, y el triunfo de los socialistas en 1982, ya convenientemente edulcorados, es el principio de una larga curva descendente que nos lleva hasta el más manifiesto desencanto.

Algo similar acontece en el terreno cinematográfico: a finales de los 60 y principios de los 70 se ha estado gestando un cine de *resistencia*, un poco a la imagen de los movimientos militantes de América Latina, que abre una polémica entre dos concepciones irreconciliables y actúa fuera de los parámetros de la industria, en formatos subestándar las más de las veces, con resultados claramente deficitarios donde lo importante es casi siempre el *uso* y no el *texto*. Arte y libertad son dos palabras que quedan vaciadas de sentido.

Las sociedades, como el lenguaje, avanzan a través de la confrontación: a la dialéctica se opone la dialogía, “la palabra es la palabra del otro... Los contextos no permanecen uno junto al otro sin hacerse caso mutuamente, sino que se encuentran en un permanente estado de intensa e ininterrumpida interacción y lucha¹ [...] En la realidad, un acto discursivo o, más exactamente, su producto el enunciado, no puede ser reconocido como fenómeno individual en el sentido exacto de la palabra ni puede ser explicado a partir de las condiciones psicológico-individuales o psico-fisiológicas del sujeto hablante. *El enunciado tiene carácter sociológico.*² [...] *El centro organizador de cada enunciado, de cada expresión no se encuentra adentro, sino afuera: en el medio social que rodea al individuo*”.³ Precisamente esa lucha es la que genera el cambio y el avance. El proceso que se vive en la España de los 70 no es el de un advenimiento paulatino de la democracia como ente liberador de nuestros males⁴ (a fin de cuentas la democracia no es sino el contexto en que intervienen los *aparatos ideológicos de Estado*, un recurso de la ideología dominante para seguir imponiendo su concepción de mundo y de vida); en un momento histórico en que se abren espacios mínimos para la libertad, la cultura nada contracorriente, intentando desembarazarse de la herencia monolítica de la etiqueta artística. La evolución social y política posterior pondría contra las

¹ Voloshinov, V. N., *Marxismo y filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1993, p. 114.

² *Ibid.*, p. 117. La cursiva es nuestra.

³ *Ibid.*, p. 130.

⁴ En este sentido, resulta muy aclaratoria la reflexión sobre la transición en Imbert, Gerard, *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la Transición (1976-1982)*. Madrid, Akal, 1990. La detenida lectura del libro nos lleva a preguntarnos por las características de la transición y si ésta ha tenido lugar efectivamente.

cuerdas a todo tipo de alternativas culturales. *Arrebato* no es tan sólo un atípico producto fechado en 1979, sino el resultado de:

1. El desarrollo vital y experiencial de Iván Zulueta, que *mira* a través de su concepción de mundo y cuenta ya con una amplia filmografía iniciada desde 1964.
2. La situación de crisis y desencanto social acumulada tras la llegada de la democracia y su lento proceso de estabilización.
3. La quiebra de la marginalidad cinematográfica, con la consiguiente *entrega* de gran parte de los valores en ciernes y la negación institucional (incluso en el nivel de la crítica especializada) de “*lo no industrial*” mediante la consideración como “cine” exclusivamente a los productos en 35 mm., con raras concesiones a algunos en 16 mm.

Como muy bien señala Carlos F. Heredero al hablar sobre la situación del cine en la España de los 70, una serie de factores empujan hacia la automarginación de los cineastas más radicales (ética o estéticamente):

- a) La agudización de las contradicciones políticas y sociales en el ámbito de la dictadura, ahora que el desarrollismo empezaba a mostrar su cara menos amable.
- b) La profundización de la lucha por la democracia en todos los frentes, también en el cultural y en el específicamente cinematográfico.
- c) La crisis definitiva de la EOC y la decadencia, industrial y estética, del llamado "Nuevo Cine Español".⁵
- d) El repliegue y la cerrazón de la burocracia administrativa del franquismo, en el terreno sindical y laboral, de cara al ingreso en la profesión cinematográfica.
- e) Los aromas que llegaban de los movimientos y corrientes filmicas rupturistas que se producían allende los Pirineos o al otro lado del Atlántico, aunque su conocimiento resultara casi siempre fragmentario, incompleto y en muchos casos también tergiversado.
- f) Una reacción de rebeldía estética y discursiva frente a la decepción producida por la inmensa mayoría de los productos generados por el citado "Nuevo Cine Español" que se había refugiado en lo que Antonio Drove llamaba "naturalismo cansino, degradado y autocomplaciente".

⁵ La presencia en las carteleras de un cine nacional “diferente” desde el principio de la década de los 60, fruto de los primeros cineastas salidos de la EOC y de una política proteccionista ligada al paso por la dirección de cinematografía de García Escudero, hizo albergar cuantiosas esperanzas en la irrupción de un movimiento capaz de renovar las anquilosadas estructuras de nuestro cine. En realidad, el “nuevo cine español” no es sino la suma de un heterodoxo plantel de realizadores y películas, que fueron etiquetados sobre la base de una ilusión más que sobre la de una realidad tangible y organizada.

- g) Las reducidas posibilidades de poner en marcha -y amortizar- producciones radicales por las vías convencionales, lo que obliga a plantearse un cambio no menos radical en el terreno de juego.⁶

Efectivamente, la Escuela Oficial de Cinematografía (en la que Borau fue profesor de Zulueta) tiene que afrontar primero la escasez de miras de la etapa franquista y, después, la apuesta de la industria cinematográfica española por la rentabilidad frente a la calidad. Jóvenes cineastas, formados o no en la EOC, tienen mucho que contar pero no el vehículo material sobre el que plasmar los relatos. De otro lado, en las distintas nacionalidades, se desarrolla un cine de carácter militante, en formatos subestándar, que, lentamente, inicia un proceso de transición desde la radicalidad temática a la formal. Este es un fenómeno generalizado en gran parte del país, aunque Cataluña lleva una considerable delantera, y se puede constatar el 10 de Enero de 1976 en el llamado Documento de Ourense sobre cines de las nacionalidades del Estado español, donde, movimientos autodenominados de intervención o independientes, que trabajan generalmente en formatos subestándar, acuerdan colaborar en un proyecto alternativo que posteriormente no vería nunca la luz.⁷

En 1979, Zulueta lleva diez años sin abordar una producción en el seno de la industria (desde *Un, dos, tres, al escondite inglés*), pero no ha dejado de filmar en Súper-8 mm. Tampoco Víctor Erice ha conseguido poner en marcha un nuevo proyecto desde *El espíritu de la colmena*, probablemente el mejor filme español contemporáneo, y tiene que esperar otros cuatro largos años. Con la democracia no llega el mejor cine y sí una gran ración de desencanto.

Arrebato en la filmografía de Zulueta

El apartado anterior nos permite fijar algunos de los parámetros necesarios para comprender que *Arrebato* responde a un tiempo y a una situación: en primer lugar, el entorno

⁶ Heredero, Carlos F., *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, Alcalá de Henares, 19 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1989, p. 85.

⁷ Sobre esta cuestión, resulta muy clarificador el libro dedicado a Pere Portabella, de reciente publicación: Expósito, Marcelo, (coord.): *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Valencia, Ediciones de la Mirada y Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2001.

político y social, que posibilita una mayor libertad de expresión artística, justo en el momento de inflexión en que los productos más extremos visualmente pueden tener cabida⁸; y, en segundo lugar, la práctica asidua en Súper-8 mm. y 16 mm., no abandonada con el paso de los años y dedicada esencialmente a la experimentación, que explica muchas de las constantes del filme que comentamos.

Tal como señala Carlos F. Heredero, “en una consideración tradicional, la filmografía de Iván Zulueta durante los años setenta sería inexistente y, de hecho, así parecen considerarlo quienes sólo son capaces de "pensar el cine" en términos de cartelera publicitaria y depósito legal. Parece evidente, por el contrario, que la virtualidad de unas imágenes elaboradas con voluntad de construcción, fijadas sobre celuloide y sometidas a un proceso de montaje, ya implica la existencia de una obra consciente, cuya realidad es independiente de su formato, duración, inscripción legal o reconocimiento público”.⁹

Esa práctica en formatos subestándar puede parecer hoy condenada al terreno del amateurismo más enfermizo, pero, a lo largo de casi toda la década (más concretamente desde 1968 hasta 1977) las proyecciones -más o menos clandestinas- tuvieron lugar en colegios mayores, cine-clubs, asociaciones de vecinos, clubs sociales, etc., y esto explica el florecimiento de materiales muy diversos, cualitativamente pobres en la mayor parte de los casos, pero indudablemente creativos. Los términos en que denuncia Carlos F. Heredero la consideración o no de “cine” han llevado a la aberración de que gran parte de esas obras estén hoy perdidas, ilocalizables, cuando no definitivamente destruidas. Así pues, que los personajes de *Arrebato* manejen las pequeñas bobinas y los proyectores de Súper-8 mm. con la mayor naturalidad no podía sorprender a nadie en 1979 (hoy se vería sustituido por el

⁸ No es nada casual que el abanico de posibilidades mostrativas se despliegue sensiblemente a partir de 1978 con títulos como *Bilbao*, *Caniche*, *La orgía*, *Siete días de enero*, *El proceso de Burgos*, *El crimen de Cuenca*, *Ocaña*, *retrato intermitente*, etc. El nivel de permisividad de aquellas fechas puede ser considerado como único y moriría en 1981 a consecuencia de un pacto tácito nunca firmado ni comentado –la autocensura, la autolimitación– que tendría como telón de fondo el fallido golpe de Tejero.

⁹ Heredero, op. cit., p. 133.

vídeo); sin embargo, los locales de proyección se han perdido definitivamente y, con ellos, la fruición en grupo y los debates.

Zulueta cubre los diez años entre sus dos filmes “comerciales” con múltiples obras de carácter experimental, mediante las que va construyendo una mirada personal y fijando sus constantes: preocupación por la pausa, por el ritmo, por las modificaciones de la imagen, la manipulación, la visión *a través de...* la mediación como factor creativo. Su experimentación se transforma en experiencia vital. “Uno de los aspectos más curiosos de los métodos de trabajo de Zulueta es su carácter estrictamente artesanal, dando a esta concepción el sentido más cercano a su dimensión manual y más lejano al de la manipulación óptica. La inmensa mayoría de los efectos visuales que salpican sus películas (aceleración de imágenes, sobreimpresiones, fundidos, encadenados, mezcla de texturas, etc.) son producto exclusivo del partido que el director logra extraer de su cámara, sin necesidad de efectos especiales de laboratorio y, en la mayoría de los casos, ni siquiera de moviola”.¹⁰

Su procedencia de una familia burguesa le permite viajar a Estados Unidos en los 60 y conocer de cerca la explosión de la vanguardia y la cultura pop, de donde le viene la admiración que siente por Warhol, mientras que en el terreno cinematográfico es Godard su referencia más importante. Ahora bien, Zulueta no participa de la explosión ideológica de los 60, su terreno es el formal; nos encontramos ante un realizador que se ha impregnado directamente de las fuentes visuales, de la imagen, antes que de la tradición y lo literario; de ahí su anclaje en el *pop art* y su gusto por el *cómic*. En realidad, Zulueta es un artista de nuestros días, de la era de la “cultura clip”, que se adelanta a su época.

Obtenemos así un tercer parámetro: la referencia cultural iconográfica que convierte a la imagen en modo de expresión primigenio y no en adaptación desde una óptica basada en dependencias externas (literarias, historiográficas o sociales). Por este camino encontramos las mayores debilidades del cine de Zulueta y, por supuesto, de *Arrebato*. El privilegio formal,

¹⁰ Heredero, op. cit., p. 135.

altamente enriquecedor, se ahoga un tanto en la insuficiencia del relato, cuya búsqueda se sitúa en el ámbito del discurso y sus puntos de apoyo se hacen patentes a través de los géneros (no podemos olvidar que su gran afición es el género de terror y *Arrebato* responde a este entorno genérico; Zulueta cumple así uno de sus más caros objetivos). De otra parte, esta concepción cinematográfica, esta inmediatez, le desliga de las servidumbres academicistas y posibilita una forma de narrar que poco tiene que ver con el cine español de aquellos días.

Volvemos así a la fecha: en 1979 todavía es posible que alguien invierta sus ahorros en financiar una película; esa es la tabla de salvación para muchos cineastas noveles. Tras el éxito de *Leo es pardo*, rodado por Zulueta en 16 mm., pero que luego, hinchado a 35 mm., tiene una distribución relativamente normalizada, Augusto Martínez Torres le propone la realización de otro corto; la idea original de Zulueta crece con las aportaciones del propio Martínez Torres y Antonio Gasset, e incluso se abren perspectivas de producción para un largometraje con la intervención económica de Ana Gamboa, que finalmente no se consolida. Nicolas Astiárraga, un arquitecto leonés contactado a través de Carlos Astiárraga, interviene para financiar el filme, condicionándolo a tres millones y quince días de rodaje. Martínez Torres se convierte en productor ejecutivo y forma el equipo técnico. La primera versión del filme es de tres horas, el presupuesto inicial se sobrepasa ampliamente y, valga la anécdota, la Quincena de Realizadores de Cannes lo rechaza.¹¹

¿Qué hace que hoy *Arrebato* sea considerada una película de culto? Probablemente la respuesta es tan sencilla como esta: *su existencia*. *Arrebato* está ahí pese a los sistemas de producción, hecha de forma artesanal, con muy limitados medios económicos; está ahí pese a su apuesta formal que se desliga de los cánones narrativos al uso; está ahí, incluso, como película de terror, con vampiros y desapariciones inexplicables; y está ahí como testimonio de una época en la que –recordemos los parámetros–: en primer lugar, el nivel de permisividad ancla sus límites en la necesidad de un respeto radical a la libertad de expresión; en segundo

¹¹ Remitimos al lector al libro de Carlos F. Heredero para mayor información sobre los avatares de *Arrebato*.

lugar, existe un cine en formatos subestándar que, a duras penas, circula por limitados circuitos oficiosos; en tercer lugar, nace una concepción distinta de la mirada filmica, basada en la visualidad, en la iconicidad, y no en la cultura literaria; y, por último, la producción arriesgada, por la participación de un individuo o entidad, es posible (téngase en cuenta que el proceso de mercantilización de la cultura no había llegado a las cotas actuales y podía pensarse un producto que no buscara ciegamente la rentabilidad económica).

La aureola de vivencia, el engarce vida/cine – muerte/cine, confieren a *Arrebato* un cierto carácter mítico; al hablar de sí mismo a través de sus personajes, Zulueta lleva al límite la pasión por el cine (nos atreveríamos a decir la pasión, simplemente, porque el cine no es sino el medio de plasmarla, de arrebatarla al tiempo, al pasado y al presente-que-ya-es-pasado). Ahora bien, conviene aquí matizar que esa “muerte” es tan sólo la anulación de la presencia actancial del personaje que, en realidad, desaparece. La desaparición no puede entenderse como fin de la vida sino como tránsito a un universo diferente que no es negado, aunque sea desconocido.

Algunos apuntes hermenéuticos de carácter global ¹²

Cualquier acercamiento a un texto obliga al anclaje previo, desde determinada perspectiva o punto de vista, que denominaremos *mirada*; esta mirada implica un trabajo hermenéutico por parte del observador (espectador), siempre condicionado por múltiples situaciones contextuales y de acuerdo con un objetivo concreto. *Arrebato* no sólo es una película importante por su fecha y contexto, lo es también por su autoconfiguración como marginal (*al margen*) al modo de representación hegemónico y por su tratamiento de elementos clave de la cultura de la época (el cine y sus formatos, las drogas); en este sentido es un filme contracorriente pero imprescindible, incómodo para los edulcorados cánones en vigor.

¹² Un análisis más detallado, de carácter textual y estructural, puede leerse en Gómez Tarín, Francisco Javier, *Arrebato*, Valencia, Nau Llibres / Octaedro, 2001.

Abordaremos ahora una visión en su globalidad que intente proporcionar una lectura genérica no limitada por sus partes. Desde esta perspectiva, un primer camino es el de encontrar sus referentes narrativos. Por un lado, Julio Pérez Perucha escribe que “el tema del desdoblamiento del sujeto y la pugna entre éste y su *alter ego*, tal y como lo plantea Poe referido fundamentalmente a la práctica artística (*El retrato oval*, *Berenice*, *La caída de la casa Usher*) constituye un punto de partida que *Arrebato* pretende trasladar a las actuales condiciones contemporáneas mediante un sendero que atraviesa el mito del Doctor Frankenstein”¹³. La relación entre el mito prometeico y *Arrebato* resulta un tanto forzada, toda vez que no se trata de la rebelión frente a un ente supremo mediante la creación de un ser vivo (a todo caso, se estaría produciendo el proceso inverso). Mucho más adecuada es la referencia a Poe en el caso de *El retrato oval* (un noble herido, refugiado en un castillo, lee una historia en donde un pintor, al representar a su prometida, provoca la muerte de ésta – literalmente, el lienzo le arrebató el alma-), y a los ambientes enrarecidos y enfermizos de las otras dos obras señaladas. En realidad, la literatura gótica y la romántica ofrecen múltiples referencias, ambientales o en cuanto a la caracterización de los personajes (las similitudes con *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, no son menos notables).

La pugna íntima entre el ser humano y su “alter ego” (con presencia o no del “doble”) se puede vislumbrar en multitud de relatos. Un ejemplo, probablemente tenido en cuenta por Zulueta, lo encontramos en la obra de Lovecraft, en la que muy frecuentemente el protagonista vive inmerso en una duda metafísica que le lleva a convertirse, mediante un proceso de metamorfosis, en “otra cosa” que ya es en su fuero interno desde un principio pero que requiere un viaje iniciático y una transformación (*El extraño caso de Charles Dexter Ward* o *La sombra sobre Innsmouth*).

¹³ Pérez Perucha, Julio, “*Arrebato*, Iván Zulueta, 1979”, en *Banda Aparte*, núm. 17, Valencia, Ediciones de la Mirada, 2000. Este texto apareció previamente en 1979, en la revista *Contracampo*, tras el estreno de la película. Hay que decir que las primeras reacciones ante el filme fueron muy contradictorias, esencialmente presas del estupor, y que son escasos los comentaristas que supieron ver la fuerza y revolución formal que las imágenes de Zulueta llevaban consigo. La apuesta de Julio Pérez Perucha en defensa del filme, junto a otros contados críticos, contribuyó sin duda a la aureola de culto que le rodeó y se acrecentó con el paso del tiempo.

De otra parte, los ecos que podemos encontrar en el filme son muy diversos, desde *La invención de Morel* (Adolfo Bioy Casares, 1940) hasta *Pedro Páramo* (Juan Rulfo, 1955), trazando una línea capaz de conectar los mundos real e imaginario que no se limita a coincidencias de tipo argumental sino que afecta a la propia estructura del filme: así, podemos reconocer la novela de Rulfo en el complejo entramado de voces narrativas, la proliferación de puntos de vista, la fragmentación del discurso, la “presencia” de personajes que provienen de un “más allá” (el lugar en donde han quedado atrapados tras su desaparición, que no muerte), en tanto que la obra de Bioy Casares conecta con la fábula sobre el cine y la posibilidad de eternizarse en la proyección. La obra de Bioy Casares remite también a *El año pasado en Mariembad* (*L'année dernière a Mariembad*, Alain Resnais, 1962) puesto que está en la base del guión de Robbe-Grillet, y esta película se convirtió en los 60 y 70 en un punto clave de referencia para multitud de cineastas independientes y “malditos”.¹⁴

La elección de los nombres de los personajes rubrica estas conexiones, pues, Pedro P. puede leerse perfectamente como Pedro Páramo, mientras que el apellido Sirgado conecta con el participio del verbo “sirgar” cuyo significado es “arrastrar”: literalmente, José Sirgado es arrastrado a otra dimensión. Finalmente, un último eco nos remite al relato de Guy de Maupassant *El Horla*, asimismo con una dimensión sobrenatural que parece cerrarse en el grito final (aquí transpuesto en ametrallamiento).

Un segundo camino es el de destacar y comentar interpretaciones muy calificadas que se han ido publicando a lo largo de estos años y que, a nuestro entender, aportan direcciones de sentido y pautas de reflexión, en el marco de un espacio polisémico abierto (fruto de la dialéctica artefacto-espectador).

En primer lugar, no podemos por menos que subrayar la propia vocación fronteriza del filme, en el límite entre la concepción industrial y la artística, desde el punto de vista de su materialidad como artefacto: “*El de Zulueta es un discurso marginal -sobre los procesos de*

¹⁴ Debemos agradecer a Rafael Cherta Puig sus sugerencias en torno a estos ecos literarios en el filme de Zulueta.

significación del cine underground- en formato subestándar, sobre la contracultura y el pop, sobre la misma marginalidad de ciertas prácticas sociales vinculadas al mundo de la droga, que... se sitúa en abierta contradicción con los modos y maneras imperantes en el cine español.”¹⁵

Esa contradicción con el cine español del momento lo es en cuanto a la producción comercial en 35 mm., pero no tanto si lo cotejamos con todo un sistema que se estaba agotando en el terreno independiente (marginal, militante, etc.) en formatos subestándar. Tal agotamiento obedecía a la situación social y política, a la indiferencia y el desencanto, pero, inevitablemente, estaba abocado a transgredir pautas formales y esa hubiera sido su consecuencia lógica. Zulueta es una avanzadilla de la muerte de *otro cine* y *Arrebato* lo representa magistralmente, porque en su seno se identifican múltiples *desapariciones*. El mecanismo vampirizador del cine –entendido como industria– consigue acabar con toda fórmula de otredad.

“No olvidemos que *Arrebato* se origina en un delirio, arranca de él, un terror de la mirada que contempla. Ahora bien, detrás de esa pausa o fotograma rojo, suspensión en la que todo se ha detenido, no hay nada alegórico, una imagen de muerte que el crítico debe resucitar, descubrir o simplemente desvelar. Ahí, como en la aventura del filme, lo que reside es lo irrepresentable, la desaparición”.¹⁶ ¿Cuál es la mirada que contempla? La de José Sirgado es una mirada hastiada; desde su “cómoda” posición en la industria del cine de género, huye del auténtico cine (que le quiere y no él al cine) y también de su cotidianidad. Su huída se refugia en la heroína, necesita suplantar la barrera que se ha interpuesto entre sus aspiraciones frustradas y la realidad, pero el cine le reclama (desde los carteles en las calles, desde la moviola en la sala de montaje, desde la decoración en todos los puntos cardinales de su vivienda, desde las máscaras de Ana, y, finalmente, desde Pedro: una llamada que no

¹⁵ Company, Juan M., “La tierra baldía. San Sebastián, 80”, en *Contracampo*, num. 17, Diciembre, 1980. Citado también en el libro de Heredero, p. 183.

¹⁶ Sánchez-Biosca, Vicente, “Fragmentos de un delirio”, en *Archivos de la Filmeoteca*, núm. 6., Valencia, Filmeoteca de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 78.

puede dejar de atender). La otra mirada, la de Pedro, se sitúa al otro extremo, es lo que le falta a Sirgado, es la mirada del arrebató, del delirio y, sobre todo, de la inocencia (volver a sentir plenamente). No son dos miradas distintas, sino cómplices, superpuestas y, al tiempo, amalgamadas en un cuerpo capaz de sustituir la carencia: el de la cámara (prótesis simbólica), porque, en esencia, esa es la única mirada, la de la cámara, la que no sólo contempla sino que es capaz de *hacer suyo* lo filmado. “La cámara es una "cosa" que mira; es decir, reclama su condición de sujeto, puesto que sólo éste está en condiciones de "mirar". Pero, ¿cuál es la intencionalidad de la cámara, ya que toda mirada la presupone?”¹⁷ Nos encontramos con una transferencia del deseo del sujeto al objetivo inanimado (la cámara), *lo siniestro* es la duda sobre la posibilidad de vida en la materialidad de ese objeto.

Hacer suyo, extensión de vida para el vampiro, es un más allá de la muerte. Ese fotograma en que Pedro queda preso es, en realidad, una liberación, es el lugar en que habita, desde donde mirar es ya un acto creativo (“*las velocidades se sumaban, se restaban, se multiplicaban*”); en esa mirada ha desaparecido toda mediación porque está más allá de la vida y la muerte, más allá de la realidad. José Sirgado, aferrado a una vida de hastío y desesperanza, debe cubrir su rostro para dar el paso, como si un dolor más allá de lo expresable hubiera de abrirle las puertas a ese destino (el pago de la culpa por los años de traición a la inocencia primigenia).

“El sujeto de Almodóvar quedaría expresado a través de la figura del ventrílocuo o incluso del camaleón, en la medida en que no vive una escisión que implican sus distintas voces. El de Zulueta, por el contrario, vive lo heterogéneo, lo disperso como escisión, busca otorgar sentido -poco importa qué tipo de sentido- a todo lo que le rodea y sucumbe a ello”.¹⁸ Detrás, efectivamente, está el propio Zulueta (cuyo sujeto en el filme es José Sirgado y Pedro al tiempo), pero no nos parece que sucumba al acto de otorgar sentido a cuanto le rodea sino

¹⁷ Monterde, José Enrique, “De Arrebató y algunas cosas más”, en *Archivos de la Filmoteca*, núm. 6, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990, p. 107.

¹⁸ Sánchez Biosca, op. cit., p. 97.

al de encontrarlo: es en la negación de sí mismo donde halla el auténtico sentido (no unívoco). La pérdida se ha producido en su proceso vital, al ir renunciando a la inocencia de la infancia, al hacerse adulto y precisar de lo real para marcar su posición en el mundo; es en la renuncia, en el regreso, donde la naturaleza del caos cobra vida. El acto vampírico renueva una cadena que genera un nuevo vampiro, y esa es una vida que trasciende la muerte.

Arrebato, más allá de una narración (relato, historia), es también una apuesta formal que nos permite reflexionar sobre el sentido del cine desde el exterior (como lenguaje e industria) y desde el interior (como mirada); evoca la capacidad casi olvidada del cine de los primeros tiempos, la mostración, y hace de la pausa (“*talón de Aquiles*”) la esencia, al igual que Dziga-Vertov profesara en su *cine-ojo* (fusión del hombre y la máquina en un solo ente).

No es ociosa la referencia al cine primitivo, sobre todo por el rasgo de “frontalidad” o la indiferencia en torno a la verosimilitud de lo narrado, así como la posición espectral de la cámara¹⁹, que se identifica como “testigo” y no como ente omnisciente, fruto de un modo de representación diferente al que posteriormente se convertiría en hegemónico. Ese modelo representacional conecta con las vanguardias europeas, de las que el eco de Dziga-Vertov en *Arrebato* es patente, más concretamente a través del filme *El hombre con la cámara* (1929), en el constante movimiento circular y el uso de elementos mecánicos, no permitiendo en ningún momento que olvidemos que se trata de un filme y haciendo de la mirada el elemento estructurador por excelencia; desde esta perspectiva, la parte final de *El hombre con la cámara* es fantástica -en todos los sentidos- hasta esa mezcla final de ojo humano y mecánico (el objetivo) sobre el que se cierra el iris: un híbrido ojo-cámara (*el yo y el otro*), en que la máquina es el otro radical y pone en cuestión toda la corriente del pensamiento de la modernidad, ya que el yo es otro a la vez.

¹⁹ Intento de regreso a la infancia perdida a través del cine (juego y fascinación por la técnica y el nuevo arte, en la época del cine de los primeros tiempos) que construye un puente entre ese primitivismo de la imagen y la capacidad de asombro del niño.

La pausa sería lo ausente, la separación entre las tomas, que otorga el ritmo al conjunto; como ausente, pues, desconocido (de ahí los fotogramas no impresionados) y, si desconocido, inquietante, aterrador, siniestro. Ahí se desvela el carácter vampírico del cinematógrafo (tanto en el profilmico como en el acto que tiene lugar en la sala, ante el espectador) porque es ese fragmento no impresionado el que contiene la auténtica película, la que es imposible ver, pero que, por su fisicidad, es la quintaesencia del mecanismo, donde la pulsión escópica quisiera proyectarse sin conseguirlo (salvo en el *fantasma*, consecuencia del arrebato, que tiene lugar gracias al cruce entre el ser –Sirgado- y su sombra –Pedro-). El acto vampírico es necesario, sin él no hay iniciación posible. “La figura privilegiada del cine de Zulueta, aquella que obtiene su más acabada expresión estructural y de guión en *Arrebato*, es la devoración”.²⁰

Si José Sirgado regala el temporizador a Pedro, si tiene necesidad de visitarlo de nuevo, si tiene que visionar con avidez el material recibido, si, en última instancia, tiene que ocupar su posición e incluso su aspecto, es porque sólo a través de él se sabe capaz de recuperar la inocencia perdida y, con ella, ser poseído por el cine y poseerlo (al igual que sucede con la heroína) Se trata de otro cine, aquel en que la creación es posible porque libera a la cámara de las ataduras y donde todo lo imaginable es alcanzable; ese cine ya no puede hacerlo Sirgado (ni siquiera concebirlo), pero Pedro sí, ya que *mira* a través del objetivo, le deja a éste el protagonismo y la posibilidad de actuar más allá del tiempo, en el minimalismo del instante.

Por debajo de ese nivel, donde lo mínimo ha sido plasmado en la imagen, no hay ya representación posible y sólo resta la decisión de estar a un lado u otro de la línea que separa lo real de lo imaginario; una elección biunívoca que conlleva la pérdida de cuanto queda al otro lado (Pedro desea estar allí, José Sirgado ha ido abandonando por el camino sus puntos de anclaje con la realidad cotidiana para llegar abierto a la posibilidad, aunque incrédulo).

²⁰ Sánchez Biosca, op. cit., p. 99.

El puente entre José Sirgado (+ Pedro) y el espectador sólo puede ser construido por éste a través del recorrido reflexivo de los distintos tramos discursivos, que debe ordenar como un *puzzle*; sus inferencias pueden o no verse satisfechas por el relato, pero lo que verdaderamente importa no es el relato sino su modalización, no el enunciado sino la enunciación, no qué sino cómo. La identificación no es posible, ni deseable, porque el cine (TODO el cine) ha pasado a ser un ente creativo y no un objeto de consumo; una liberación que ha hecho posible el sacrificio de Pedro y de José Sirgado al penetrar en la misma materialidad del fotograma y descubrirnos que allí, donde parecía no haber nada, habita otra vida (quizás la vida real) no amenazada por la muerte.

Por encima de los aspectos comentados, hay en *Arrebato* una polifonía representacional; las distintas voces pugnan por marcar su parcela dentro del terreno narrativo y todo intento es frustrado por la imposibilidad de esa representación, ya que la inasequibilidad del referente mantiene como espectador a cualquier enunciadore. “Las bobinas rodadas provocan que lo cotidiano se vuelva extraño, mostrando el imposible e irreconocible reverso de lo real, y la distancia que nos separa abismalmente de la representación. La única vía para salvar la inquietud que provoca ese abismo de la mirada será habitando esa representación, llegar a formar parte de su propia naturaleza fotoquímica, en la más alucinante de las fantasías cinéfilas”.²¹

En la apropiación de *Arrebato* por parte del espectador está el auténtico sentido del filme; una apropiación que genera múltiples direcciones de sentido, de acuerdo con las vivencias y bagajes culturales, pero nunca la indiferencia. De alguna forma, la pantalla se convierte en un viaje al otro lado del espejo del que quisiéramos no regresar pero en el que no podemos quedar atrapados porque no estamos hechos de la materia de los sueños. Es un viaje

²¹ Company, Juan Miguel y Marzal, José Javier., *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 72.

iniciático que no concluye con el último plano de la película, que queda abierto, pregnante, convocándonos al decisivo placer de la muerte.