

6.ª sesión. ARREBATADO

El ciclo se cierra con la obra cumbre de la filmografía de Iván Zulueta, filme de culto dentro de la cinematografía española. Su autor logra aunar aquí muchas de las técnicas que había puesto en práctica en piezas cortas anteriores como *A Mal Gam A*, *Frank Stein* o *Kinkón*, realizadas en súper-8, y aglutina una serie de temas que le venían obsesionando desde su infancia. Largometraje hipnótico donde los haya, cargado de un cierto misticismo y susceptible de múltiples lecturas, *Arrebato* es una indiscutible obra maestra a cuyo injusto desconocimiento fuera de nuestras fronteras resultaba preciso poner fin.

Iván Zulueta (San Sebastián, 1943 -2009)

Director de culto, creador personal e inclasificable, su obra fílmica ha navegado casi siempre por los cauces de la marginalidad y de lo alternativo. Tras pasar por la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, donde realizó como práctica el corto *Ágata* (1966), comienza a trabajar en televisión realizando el programa musical «Último grito», labor que alterna con la realización de numerosos carteles cinematográficos y el rodaje de cortometrajes *underground* como *Masaje* (1970), *Kinkón* (1971) o *Frank Stein* (1972). En 1969 dirige su primer largometraje: *Un, dos, tres, al escondite inglés*. *Arrebato* (1980) es su largometraje más conocido y turbador.



Arrebato, Iván Zulueta, 1980. 105 min, color, sonora, 35 mm

DEL ÉXTASIS AL ARREBATO.

50 años del otro cine español

6ª sesión



Producto de su época

«*Arrebato* es producto inequívoco de su época.» Con esta frase sintetiza Francisco Javier Gómez Tarín el contexto que vio nacer la película de Iván Zulueta. Lo afirma dicho autor en el primer párrafo de su monografía sobre el filme, para que no queden dudas sobre una cuestión sobre la que pocos años atrás Carlos Aguilar venía a sostener una hipótesis contraria: «*Arrebato* constituye una propuesta perfectamente extraordinaria en la historia del cine español.» Afirmación tan tajante que, en su caso, servía también de punto de arranque para un brillante análisis que sustentaba en buena medida sobre esta argumentación, a partir, primero, de la negación de cualquier tipo de vinculación con la Movida madrileña y, luego, de su encaje dentro del cine independiente, pese a —reconoce Aguilar en este último caso— ciertas afinidades «más epidérmicas que fundamentales».

Sin pretender meter baza en una polémica que, lo reconocemos, nos estamos inventando en beneficio único y exclusivo de nuestros intereses, digamos que consideramos *Arrebato* como un producto inequívoco de su época en la medida en que entronca en buena parte de su metraje —y en la carrera anterior de su director— con el cine independiente que ha venido desarrollándose en España desde finales de los años sesenta. Su singularidad vendría dada en todo caso por cómo este discurso vanguardista se integra en una propuesta genérica, la del cine fantástico —quizás en este punto no estemos tan alejados de Carlos Aguilar—, que posibilita a *Arrebato* salir —literalmente— del *underground* y tener una carrera comercial, pese a cuanto se ha dicho sobre su fracaso en las taquillas, que, como mínimo teniendo en su cuenta su *extraterritorialidad*, cabría calificar de respetable: según los datos oficiales del ICAA, alcanzó en su primera explotación la cifra de 70.544 espectadores tras su estreno en junio de 1980. Estos datos son con toda seguridad muy inferiores a los de su público objetivo o natural: aquél que ha visto la película en proyecciones en cineclubs, filmotecas o festivales, sin entrar ya en el terreno de los

pases televisivos. No creemos por lo tanto que *Arrebato* sea, dadas las circunstancias, una película marginal. Ni mucho menos: no es que el malditismo y la marginalidad le sienten bien a cualquier película de culto que se precie de serlo, es que ambas cualidades son indispensables cuando lo que se pretende es promover tal status. Quedémonos con que *Innisfree* (José Luis Guerin, 1990), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) y *Tren de sombras* (Guerin, 1997), por poner tres ejemplos de títulos de prestigio, aunque no de culto, no llegan a sumar en conjunto los espectadores de *Arrebato* (exactamente 75.190 o, lo que es lo mismo, 1.600 espectadores menos que *Arrebato*).

[...]

El experimentalismo aplicado de *Arrebato* nace, pues, y en primer lugar, de su propio contenido narrativo. Por un lado, su adscripción genérica como película «fantástica» permite una serie de recursos narrativos cercanos a la vanguardia que, en este contexto, no rompen la continuidad narrativa (por mucho que en algún momento la lleven al límite), quedando siempre subordinados al relato. Por otro lado, el hecho de que los protagonistas sean realizadores de cine permite la inclusión en el discurso, sin que se rompa la referencialidad de la imagen, de cámaras, película, proyectores o empalmadoras, elementos todos ellos tan caros al cine estructural-materialista, pero aquí, en *Arrebato*, escoran más hacia el realismo modernista del «cine dentro del cine» o la simple cinefilia.

En segundo lugar, los excesos visuales de *Arrebato* son producto de la propia trayectoria cinematográfica de Zulueta, primero como espectador de cine *underground* durante su estancia en Nueva York a principios de los años sesenta, después como creador de una serie de películas de fuerte entronque experimental (*Masaje*, *El mensaje es facial*) o surrealista (*Aquarium*, *Leo es Pardo*), fragmentos de las cuales encontrarán un hueco en *Arrebato* como representación de las creaciones de Pedro.

El contenido dramático fagocita sin mayor problema las imágenes del primer punto: siendo una película «fantástica» o «de vampiros», trucos formales como la aparición o desaparición de personas o la animación de un fotograma congelado sobre la pared, desde la que un Pedro ya desaparecido hace señas a José, no rompen la verosimilitud del relato. Se permite sin miramientos apagar una bombilla de un estornudo, cambiar un paquete de lugar rompiendo la continuidad o hacer que una voz grabada comente actos del presente que obviamente no puede presenciar. Y la peculiar y original estructuración argumental del largometraje enmarca y asimila orgánicamente las imágenes procedentes del pasado experimental de Zulueta, convirtiéndolas en los rollos que rueda Pedro, ajenas a la narración y al mismo tiempo integradas en ella. Sólo en contadas ocasiones estas imágenes parecen flotar sobre el relato, injustificadas por él, con vida propia: insertos «robados» de un televisor, sean de su «nieve» o de filamentos abstractos, que se independizan del contexto conquistando toda la extensión de la pantalla; «secuencia de los viajes», introducida por una declaración de intenciones de Pedro («Mañana me marcharé de aquí. Me esperan otros sitios»), que funciona como transición de vuelta al presente, a un José dormido en su sillón; e inserto de paisaje rodado con temporizador, entre dos planos de José apoyado en la ventana de Pedro, que quizá sirva de indicador temporal (esos tres días que tiene que esperar para recoger la bobina velada) o no sea más que rememoración de la obra cinematográfica de su colega.

Dado el carácter narrativo de *Arrebato*, incluso en los insertos formales menos justificados se puede encontrar un sentido transitivo (como en el plano comentado o en aquellas imágenes granulosas de Ana haciendo el amor, recuerdo de José al tiempo que transición al pasado) o metafórico (como en el inserto del coche chocando contra una roca, símil del encuentro de José con Pedro, o tal vez premonición de sus consecuencias). En definitiva, y retomando como ejemplo el diferente tratamiento de sendas escenas de un chute en *Complementos* y en *Arrebato*, ésta siempre se queda más corta en la

experimentación formal, cediendo el terreno a una narración que, sin embargo, sería incapaz de desarrollarse sin esos residuos experimentales que sobreviven, a pesar de todo, sabiamente aplicados.

- **PAGÁN, Alberte.** «Residuos experimentales en *Arrebato*». En: **CUETO, Roberto** (ed.). *Arrebato... 25 años después*. Ediciones de la Filmoteca de Valencia, marzo 2006; pp. 113-139.

Este texto podría escribirse a jirones, como el propio Iván Zulueta filmó, vivió y murió, rascando con garra lo que la vida, y el cine, tenían que ofrecerle. Este texto podría escribirse, pues, rascando también con furia sobre los años de silencio, apilando, unas sobre otras, todas las frases que se acumulan ahora en las hemerotecas sobre la obra de un cineasta que no murió el pasado mes de diciembre, sino que desapareció para siempre entre las paredes de su villa en San Sebastián, hace muchos, muchos años. Muchos años, durante los cuales, mientras crecía su leyenda y se olvidaban sus películas, mientras dibujaba carteles o se perdía en laboratorios mágicos, se escuchaba, como un eco viejo y distorsionado, su intención de volver al cine, de rodar una nueva película, de agarrar la cámara por última vez, traspasar el umbral de su casa y dar al cine lo que éste esperaba. Que su película (ahora) más celebrada, *Arrebato*, terminara con la cámara de súper-8 vampirizada a su dueño, y que tras filmar esa película, Iván Zulueta no volviera a rodar ni una sola imagen más, reclusándose, desapareciendo del mundo, es la conciencia sobre la que se sostienen todos los textos que pretenden reivindicar la figura de Iván Zulueta como el gran maldito de nuestro cine, al que el propio cine engulló, chupándole las entrañas, y condenándolo a un ostracismo del que apenas si consiguió salir. [...]

- **DE PEDRO, Gonzalo.** «El próximo arrebato». En: *Cahiers du Cinéma*. España. N.º 31. Febrero 2010. Madrid; p. 75.

Programador: Antoni Pinent