

Arrebato

El universo de un film de culto

Resumen: El análisis filmico de la película *Arrebato* (1980), dirigida por el cineasta vasco Iván Zulueta, nos permite definir el universo de un film que ha generado un fenómeno de culto, algo inusual en el cine español. A través de una arriesgada mezcla de géneros y lenguajes, el autor expresa las emociones de una vida al límite, en el que fue su último largometraje.

Summary: The analysis of Basque filmmaker Iván Zulueta's *Rapture* (1980), allows us to define the universe of a film that has generated a cult phenomenon, something unusual in Spanish cinema. Through a daring mix of genres and languages, the author expresses the emotions of a life on the edge, in his last feature film.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Juan José Fernández García

Director: Ramón Luque Cózar

Grado en Periodismo online

Curso: 2012/2013 – convocatoria: noviembre



1. INTRODUCCIÓN	1
1.1 Objetivo	1
1.2 Método	3
1.3 Contenidos	5
2. UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN	5
2.1 Un film contracorriente	5
2.2 La independencia	7
2.3 La maldición	9
2.4 La experimentación	11
2.5 La hibridación	12
2.6 ¿Obra maestra?	14
3. LA TRAYECTORIA VITAL	14
3.1 Vocación e influencias	15
3.2 Celuloide y psicodelia	17
3.3 Una carrera truncada	20
4. TRAYECTORIA PROFESIONAL	21
4.1 Cortometrajes	22
4.2 Largometrajes	22
4.3 Televisión	24
4.4 Otras facetas	26
5. ANÁLISIS DEL CONTEXTO	27
5.1 Sin censura	28
5.2 La Movida	29
5.3 La transgresión	31

6. LOS SIGNIFICADOS	33
6.1 El síndrome de Peter Pan	34
6.2 La lógica del vampiro	37
7. EL GUION ORIGINAL	41
8. LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS	43
8.1 Códigos visuales	44
8.1.1 Iconicidad	44
8.1.2 Fotografía	47
8.1.3 Movimiento	47
8.1.4 Grafismo	48
8.2 Códigos sonoros	48
8.2.1 Doblaje	49
8.2.2 Música	49
8.3 Análisis de la representación	50
8.3.1 Puesta en escena	50
8.3.2 Puesta en cuadro	51
8.3.3 Puesta en serie	52
8.3.4 Cronotopo	53
8.4 Análisis de la narración	54
8.4.1 Poesía visual	54
8.4.2 Acción y motivación	55
8.5 Análisis de la comunicación	57
8.5.1 Punto de vista	57
8.5.2 Narrador y narratario	58
9. CONCLUSIONES	58
BIBLIOGRAFÍA	62
ANEXO: CAPTURAS DEL FILM	66

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo parte de una propuesta de investigación sobre el cine independiente. La primera cuestión que surge al acotar el tema planteado, es en qué consiste esa presunta independencia. ¿Se trata de una forma de entender la producción cinematográfica o de un estilo que sigue unas pautas temáticas y estéticas?

A la hora de elegir un autor y una obra del cine independiente, se han tenido en cuenta las películas realizadas al margen de la industria audiovisual. No tienen cabida, por tanto, los films de presupuesto medio lanzados por filiales de grandes productoras, aprovechando el prestigio de la etiqueta *indie*. El inesperado éxito de algunas películas tras su paso por circuitos más o menos alternativos, como el festival de Sundance, ha provocado que la industria asimile sus innovaciones, convirtiéndolas en puro cliché. Tampoco se han considerado representativos aquellos casos en que una película producida de forma *amateur* acaba siendo distribuida por una multinacional.

Otro factor determinante en la elección del objeto de estudio, ha sido el interés por contribuir al conocimiento de la cinematografía española. A menudo nuestro cine se ha visto desprestigiado por causas ajenas a la calidad de sus productos. La continua polémica causada por la politización del sector audiovisual, ha distanciado a gran parte de su público potencial. El deseo de que las críticas (merecidas o no) al cine español se hagan con conocimiento de causa y libres de prejuicios, ha llevado a elegir una de esas películas que “no parecen españolas”: *Arrebato*, una producción fechada en 1980¹, dirigida por el donostiarra Iván Zulueta (1943-2009).

1.1 Objetivo

El planteamiento del objetivo que busca este trabajo requiere definir qué se entiende por universo de una película y por cine de culto. En el primer caso se trata sobre la labor creativa del autor, mientras que el segundo término se refiere a la iniciativa de cierto sector del público, interesado en una obra.

Los elementos que forman el mundo ficticio creado por un narrador pueden imitar la realidad fielmente o apartarse de ella. Si bien el género fantástico muestra con mayor claridad la creación de un universo ficcional sólido, su elaboración también puede partir de lo cotidiano. *Arrebato* fusiona ambas dimensiones en una obra singular, por su arriesgada

¹ Aunque el rodaje transcurrió en 1979, la meticulosidad de su director y la larga duración del metraje original prolongaron la fase de montaje, lo que provocó un retraso del estreno.

mezcla de géneros y lenguajes. Iván Zulueta tiene un estilo muy personal y reconocible, que se refleja en la forma de tratar los temas, la utilización de los recursos expresivos y la asimilación de múltiples influencias, que acaba llevando a su terreno. Al igual que sucede con grandes directores por los que sentía admiración, como Luis Buñuel, Alfred Hitchcock y David Lynch, se puede afirmar que existe un universo Zulueta, del que *Arrebato* es su obra más representativa. La marcada personalidad de su autor, que vuelca en su obra obsesiones recurrentes, se refleja en una breve filmografía profesional como director: dos largometrajes estrenados comercialmente y otros dos capítulos de sendas series de televisión. Su carácter individualista y un serio problema con las drogas, frustraron una carrera prometedora. *Arrebato* refleja las luces y sombras de la trayectoria vital y profesional de Zulueta, recurriendo a la figura mítica del vampiro como metáfora de la adicción al cine y la heroína. El protagonista es José Sirgado (Eusebio Poncela), director de cine fantástico de serie B, que no está contento con el rumbo de su carrera. Mantiene una difícil relación de dependencia con la protagonista de su último film, Ana Turner (Cecilia Roth). Entre ellos se interpuso la droga y un inquietante personaje, Pedro P. (Will More), eterno adolescente obsesionado con las filmaciones en Súper-8. Pedro acaba arrastrando a José hacia su delirio, siendo ambos capturados aparentemente por la cámara, que parece cobrar vida en un final tan ambiguo como sobrecogedor.

La elección de este film, dentro de la propuesta inicial relacionada con el cine independiente, relaciona el objeto de estudio con un curioso fenómeno dentro del cine independiente: las *cult movies*. Un grupo de admiradores reivindica una película que pasó inadvertida en su estreno, aumentando progresivamente el interés hacia esa obra, que alcanza un reconocimiento inesperado. Un título imprescindible, que surge cada vez que se habla del cine de culto, es *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975): un homenaje musical y paródico al cine de terror, del que han surgido iconos referenciales para la cultura gay. Sus fans organizan proyecciones a las que acuden disfrazados como los protagonistas, e interactúan con artistas que recrean en vivo escenas de la película. Se trata de un caso muy especial, difícilmente repetible, pero no es necesario llegar a estos extremos para que un film sea considerado de culto. *Arrebato* se ha identificado con frecuencia como la respuesta española a las películas de 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 [...] ¿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. (Gómez Tarín, 2009:1)

¿Por qué se considera *Arrebato* una película única? ¿Cómo refleja el mundo personal de su director? ¿Cuáles son los rasgos estilísticos y temáticos que la diferencian dentro del cine español? El estudio del universo del film desarrollado a lo largo de este trabajo, busca las respuestas a dichas preguntas.

1.2 Método

La forma de abordar el análisis fílmico en este trabajo no es la que se emplea en una crítica de cine. No se trata de valorar la calidad del film ni de exponer impresiones subjetivas. Por tanto, no se ha pretendido desarrollar una interpretación personal, ni defender un determinado punto de vista. Se recogen opiniones de teóricos, periodistas, profesionales del audiovisual y el propio director de una película que ha generado múltiples conjeturas sobre su significado. Algunas interpretaciones contradicen las afirmaciones de Zulueta, que no se asumen como las únicas válidas. Las diferencias entre todas ellas se contrastan con el fin de conocer el universo de *Arrebato*. El proceso de análisis se desarrolló en las siguientes fases:

- Visionado previo del film

Antes de comenzar el estudio riguroso, se vio la película sin interrupciones, buscando la visión de conjunto que tiene el espectador. También se trata de refrescar la memoria, comprobando si la película se recordaba de forma distinta a lo que se percibe ahora. Al final se anotaron algunas impresiones y dudas para su consulta.

- Búsqueda y selección de información

A continuación, vino la documentación: se encontraron múltiples artículos, ensayos, libros, documentales y reportajes televisivos dedicados total o parcialmente a la película *Arrebato* y la figura de Iván Zulueta; esto parece desmentir el carácter marginal que se ha adjudicado al film. Entre ellos, destaca el guion² original de la película, cuya publicación contiene además información de interés sobre diversos aspectos relacionados con la película. El proceso incluyó la visión de otros films de Iván Zulueta, por la importancia que tienen en su carrera, aparte de que *Arrebato* integra en

² En las citas extraídas de libros, se respeta la grafía original, por lo que la palabra guion aparece escrita con tilde en varias ocasiones. En el resto del trabajo, se sigue la actual norma de la RAE.

su trama fragmentos de obras anteriores del autor. A los testimonios extraídos en las obras consultadas, se añaden declaraciones procedentes de una entrevista original al cineasta afinado en España Andrés Duque (Caracas, 1972). La elección del personaje se debe a que representa el fenómeno de los fans que reivindicaron la película años después de su estreno. Su admiración le llevó dirigir el documental *Iván Z* (2004), que incluye un valioso testimonio de los últimos años del director de *Arrebato*.

- Elección del enfoque y elementos a analizar

El análisis fílmico siguió en líneas generales las indicaciones de Casetti y Di Chio, autores del libro *Cómo analizar un film*, a lo que se sumaron las aportaciones de Ramón Carmona en *Cómo se comenta un texto fílmico*. A su vez, ambos manuales contienen alusiones a diversos autores de referencia en la investigación cinematográfica, como Aumont, Bazin y Burch. Sus propuestas se adaptaron a las características de la película analizada, seleccionando y ordenando los parámetros más adecuados para su desarrollo después de ver *Arrebato*.

- Visionado y análisis pormenorizado

Teniendo en cuenta las anotaciones tomadas durante la lectura o contemplación de los documentos, se procede a ver *Arrebato* de nuevo, con más detenimiento. La utilización del vídeo permite parar la imagen o repetir la reproducción, si es preciso, fijándose en aquellos aspectos destacados por los autores o recogidos en testimonios de las obras estudiadas. A lo largo de esta fase, se han seleccionado una serie de capturas de imagen, por su estética o su significado.

- Ordenación de las notas y esquema previo

La selección del material lleva a descartar lo anecdótico y lo reiterativo. Cuando se ha conseguido toda la información necesaria, gracias a las ideas y opiniones expresadas en los documentos estudiados, es el momento de organizar el contenido. La estructura del trabajo se decide elaborando un esquema. Es el momento de comenzar la redacción del primer borrador, siguiendo el orden establecido. Antes de darlo por terminado, son necesarias varias correcciones, de acuerdo con las indicaciones del tutor.

1.3 Contenidos

Los contenidos de este trabajo se distribuyen en capítulos, que comienzan con la difícil clasificación del film, tras la presente introducción. A continuación, se hace un repaso a los datos biográficos del autor de *Arrebato* que tienen importancia para entender su obra; la filmografía de Iván Zulueta como director incluye las fichas técnicas y artísticas de sus películas, sinopsis y algunos datos relevantes sobre sus producciones. Seguidamente se investiga el contexto histórico y social en el que se realizó *Arrebato*. Los diferentes temas tratados en el film y sus posibles significados, se analizan destacando la hibridación y la originalidad del enfoque. La lectura del guion original se compara con la visión de la película, lo que permite comprobar las analogías y diferencias. El capítulo de mayor extensión se dedica a los componentes cinematográficos: códigos visuales y sonoros, representación, narración y comunicación. Finalmente se exponen las conclusiones. Tras el listado de la bibliografía empleada, se añaden un anexo que incluye las capturas del film comentadas a lo largo del trabajo.

2. UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN

No es fácil definir una obra tan especial y compleja como *Arrebato*. Considerarla una película de culto no supone una clasificación formal o genérica. Son los fans quienes deciden que un film tenga dicha consideración, independientemente de sus características. Los intentos por situar el film dentro de una determinada categoría, han llevado a definirlo de muy diversas formas; algunas de ellas pueden parecer contradictorias o discutibles. El propio autor de la película no siempre estaba de acuerdo con las clasificaciones.

2.1 Un film contracorriente

Cuando el productor ejecutivo de *Arrebato*, Augusto M. Torres, publicó el guion original de Iván Zulueta en la colección Espiral de Ocho y Medio, decidió incluir una serie de documentos relacionados con la película que habían permanecido olvidados durante años. Entre ellos, un recorte de prensa de la Guía del Ocio de julio de 1979, anunciando el rodaje del film. Se trata de un suelto (sin firma, como es habitual) titulado “Cinefilia y heroína”, en el cual se afirma que *Arrebato* tiene “un argumento que no se parece a ninguno”. Así se comprueba que antes del rodaje ya se la definía como una película sorprendente y original. Cuando han pasado más de treinta años desde su estreno, sigue pareciendo una obra extraña, sobre todo cuando se la compara con la imagen estereotipada que aún tiene del cine español gran parte del público.

Es preciso indagar en la situación de la industria audiovisual nacional cuando se estrena *Arrebato*. Durante la década de los 80, la producción de cine en España da un vuelco con la llegada al poder del PSOE. Las subvenciones anticipadas suponen un aumento considerable del apoyo institucional a la cultura audiovisual, pero pronto llegan las acusaciones de clientelismo y dirigismo político. La realizadora Pilar Miró, ex compañera de Zulueta en la escuela de cine, tiene una gran influencia en el sector cuando accede a la Dirección General de Cinematografía. Tras el éxito de *La Colmena* (Mario Camus, 1982), que gana el Oso de Oro en el Festival de Berlín, Miró propone esta película como ejemplo del rumbo a seguir: adaptaciones literarias de obras de prestigio, ambientación en la postguerra (con un enfoque opuesto a la visión franquista) y cierto academicismo formal. Pocas películas alcanzan el deseado éxito de crítica y público. Al contrario, la reiteración temática y formal acaba provocando rechazo. Ya cuando Zuleta era estudiante, se hablaba despectivamente del “cine mesetario” para referirse a las obras de autores comprometidos políticamente (usando metáforas para eludir la censura) que renegaban del cine de género y la experimentación formal. Sucesor de esta tendencia, pero cómodamente instalado en la nueva cultura oficialista, es lo que Vicente Molina Foix (2005, 16) llama “cine de tazón”:

Es una manera o repertorio iconográfico poblado de escuálidos adolescentes convalecientes, criadas generosas (de carne y espíritu), padres y madres de severa bondad, amores pueblerinos, pasiones comarcales, gabanes de postguerra, y como corolario, el humeante tazón desportillado lleno de achicoria o cualquier otro brebaje reconstituyente que ayuda a crecer a esos vástagos de la España negra, de la España eterna [...] aunque es preciso señalar que la especie, hoy manida, ha dado alguna obra maestra y filmes muy estimables.

Entre esas películas a las que alude Molina Foix en el último párrafo de la cita, cabe recordar (aparte de *La Colmena*, que inició al subgénero) los éxitos de *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), *El año de las luces* (Fernando Trueba, 1986) y *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987), todas ellas ambientadas en la postguerra y el mundo rural.

La buena acogida de obras como estas no resulta suficiente para mejorar la imagen de la cinematografía nacional. Los tópicos carpetovetónicos recreados en gran parte de las películas realizadas en nuestro país durante la década de los 80, aún perviven en el imaginario colectivo, identificados con la etiqueta “cine español”. En un artículo dedicado a *Arrebato* titulado “La atracción del abismo”, Alejandro Díaz propone (irónicamente) que

nuestro cine aproveche el surrealismo inherente a nuestra cultura tradicional para llevarlo al terreno de la vanguardia:

El país de los toros y el cocido, hoy convertido en una sociedad plenamente análoga a las más pudientes del mundo occidental (al menos en apariencia), podría cobijar en su cinematografía films volcados hacia la discontinuidad de imágenes y temas, preocupados en revelar el virulento caos que ocultan las prístinas fachadas del nuevo orden. La constatación y puesta en escena de lo rematadamente extrañas y misteriosas que resultan muchas de las cosas que nos rodean en nuestra vida cotidiana (incluso en nuestra propia vivienda) sería una vía de salida para un cine, el español, preocupado desde hace mucho tiempo en fagocitar las coordenadas más vulgares del cine de consumo masivo multinacional. (Díaz, 2005)

Borja Casani entrevista a Iván Zulueta en 1987 para *Sur Exprés*, y plantea el tema de la aceptación del cine español. *Arrebato* se había pasado por televisión, ante la creciente curiosidad que despertaba. El subtítulo empleado por Casani indica la consideración que empieza a tener la película: “Objeto de culto”. En sus declaraciones, Zulueta vincula el interés por *Arrebato* con la imagen del cine español, cuando empieza a sentir el peso de la creciente idealización de su obra: “A mí me da bastante miedo esta especie de mitificación. Puede ser que como las películas españolas que ve la gente no terminan de gustar, pensaron que esa que no había visto nadie era la que estaba bien. No sé si ahora que la han visto se habrá desmontado el asunto.” (*Sur Exprés*, 15/12/1987).

Una personalidad como la de Iván Zulueta difícilmente podía encajar en el cine español de los 80. Su escaso interés por la política, y su bagaje cultural más visual que literario, le alejaron irremediabilmente de la industria, en una etapa marcada por los intentos de rehabilitación personal y profesional.

2.2 La independencia

Cuando Zulueta da sus primeros pasos, el tipo de cine que más le interesa queda relegado a las Salas de Arte y Ensayo (creadas en 1967) y cineclubs universitarios, circuitos alternativos donde en ocasiones se permite el estreno de films que no superarían el visto bueno de la censura franquista en espacios convencionales. De este modo, cinéfilos, intelectuales, estudiantes y curiosos acceden a la proyección de películas en versión original, obras de prestigio avaladas por la crítica internacional y auténticas rarezas que contrastan con el gusto impuesto por el régimen.

En España no llega a cuajar un movimiento contracultural que tenga la importancia de la *Nouvelle Vague*. Hay demasiados impedimentos para conseguirlo, si bien algunos cineastas muestran en sus películas la influencia de las tendencias que llegan del extranjero. De todas formas, hay algunos intentos, entre los que destaca la Escuela de Barcelona, ligada a la *Gauche Divine*, movimiento surgido en las filas de la burguesía catalana antifranquista. Directores como Pere Portabella y Gonzalo Suárez optan por la libertad estilística como forma de rebeldía, al no poder afrontar cuestiones políticas directamente. A pesar de que, en apariencia, los films de la Escuela de Barcelona tienen puntos de contacto con sus inquietudes, Zulueta lo negará rotundamente años después:

A mí tampoco me convencían algunas propuestas de la Escuela de Barcelona y me sentía muy lejos de la *Gauche Divine* que parecía alentarlas. El recurso al teleobjetivo y a la ilusión óptica me parecían mecanismos artificiales y poco comprometidos. Yo no quería hacer *Dante no es únicamente severo*, porque creía que era demasiado fácil y truquista epatar a un determinado público con imágenes que aparentaban ser muy complicadas y que, en realidad eran extremadamente simples. (Heredero, 1989:113)

En Madrid, apenas se recuerda el tímido intento de la llamada Escuela de Argüelles, a la que se vinculan los nombres de Ricardo Franco y Antonio Drove. El cine de autor da algunos frutos, con Carlos Saura como cabeza visible; es el denominado Nuevo Cine Español. Con el comienzo de la democracia, algunas películas que antes no tenían cabida en salas comerciales, consiguen salir de los circuitos minoritarios, como recuerda Alberte Pagán (2006) al tratar sobre las circunstancias en que se estrenó *Arrebato*:

En los años que median entre las décadas de los años setenta y ochenta, en plena Transición política, una serie de cineastas que habían venido desarrollando una obra más o menos densa dentro del llamado cine independiente o experimental consiguen estrenar sus obras en los circuitos comerciales, saliendo de este modo de una marginalidad que, cinco o diez años atrás, era también constitutiva de ilegalidad o alegalidad.

Pagán identifica en su ensayo el cine independiente con lo experimental y lo marginal. Todos estos términos han sido ampliamente utilizados al hablar de Zulueta. La parte de su obra que mejor encaja dentro de estas categorías, es su abundante producción en Súper-8. Las proyecciones clandestinas de aquellas películas pueden considerarse marginales, entendiendo como tal aquello que se aparta de los cauces dominantes.

Por otra parte, *Arrebato* aprovecha los hallazgos de muchos años explorando un formato doméstico, incorporándolos a la trama, sin que eso la convierta en una película experimental. La forma de trabajar de Zulueta en sus largometrajes rozó el *amateurismo*: presupuestos ajustados, rodajes entre amigos y simultaneidad de diferentes facetas por parte del equipo, empezando por el propio realizador. Si a esto se une la apuesta por el riesgo formal y de contenido, cabe definir estas películas como producciones verdaderamente independientes.

2.3 La maldición

El productor ejecutivo de *Arrebato*, Augusto M. Torres, incluye a Iván Zulueta entre los “directores malditos” en dos libros que dedicó a la materia³. Se trata de un tema atractivo para la elaboración de morbosas listas en artículos y blogs. Hay diversas formas de entender qué es el malditismo al hablar de cineastas o films. Con frecuencia, el término se refiere a películas marcadas por una serie de desgracias que afectan a quienes participaron en ellas: extraños accidentes en el rodaje, carreras arruinadas, muertes... En este caso la mayoría son films de terror, cuyo contenido estimula este tipo de especulaciones. *La semilla del diablo* (Roman Polansky, 1968) y *El Exorcista* (William Friedkin, 1973), son ejemplos en este sentido. También se emplea para referirse a films que atravesaron enormes dificultades durante su rodaje o postproducción, sin llegar a estrenarse o quedando inconclusos, como el *Don Quijote* de Orson Welles. Cuando se habla de las “películas malditas del cine español”, se trata de reconocer la calidad de films que pasaron injustamente inadvertidos durante su estreno, siendo apreciados por sectores minoritarios. *El extraño viaje* (Fernando Fernán Gómez, 1964) es una de las películas marcadas con este calificativo, que puede resultar tan reivindicativo como incómodo. Se trata en este último caso, de un concepto similar a lo que se entiende por cine de culto. Al calificar un film de maldito se incide en su fracaso inicial, pero al afirmar que es una obra de culto, se valora más la recuperación posterior.

Arrebato es considerada una película maldita por la escasa repercusión que tuvo en su estreno a pesar del reconocimiento a sus valores por una parte de la crítica y del público; al mismo tiempo, posee un aura de misterio en torno a su argumento, vinculado al cine fantástico, y a la trayectoria de su autor, comparado con la figura del vampiro. Se trata de

³ Una foto de Zulueta ocupa la portada de *Directores españoles malditos* (Huerga y Fierro, 2004). Años más tarde, M. Torres vuelve a incluirlo en *300 directores malditos* (Cátedra, 2011).

un tópico que le acompañó hasta la muerte. Baste recordar estas palabras de la necrológica que le dedicó Begoña del Teso en el diario Público: “Era guapo. Era seductor. Creaba adicción. Era un vampiro”. Esa idealización romántica en la que el autor se funde con su obra, se advierte en los comentarios de quienes sienten una atracción estética por lo terrorífico: “Si tuviera que elegir una única película española para llevarme al infierno, sin duda alguna sería *Arrebato*, del malogrado Iván Zulueta.” (Muñoz Álvarez, 2011, 73). A medida que aumenta la fascinación ejercida por su película, Zulueta se ve rodeado por un halo de misterio que exagera algunos aspectos de su vida y su carrera. No es cierto que *Arrebato* sea su única película, que no volviese a dirigir, ni que pasase enclaustrado sus últimos años, sin aparecer en público. Gonzalo de Pedro se refiere a esta leyenda en *Cahiers du Cinema* (2010):

Que su película (ahora) más celebrada, *Arrebato*, terminara con la cámara de Súper-8 vampirizando a su dueño , y que tras filmar esa película, Iván Zulueta no volviera a rodar ni una sola imagen más, recluyéndose , desapareciendo del mundo, es la coincidencia 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.

El fracaso comercial de *Arrebato* y su carácter de obra marginal, también han sido desmentidos. Pagán (2006) considera que desde el reestreno en los Alphaville y su posterior exhibición en diversos formatos, ha alcanzado una amplia difusión: “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.” Siguiendo la interpretación de Pagán, que una película se considere maldita, puede ser un mérito para alcanzar la categoría de culto⁴.

El propio director habla sobre este tema, en la entrevista concedida a Heredero para *Iván Zulueta. La Vanguardia frente al espejo*. La publicación de este libro se debe a un homenaje dedicado por el Festival de Cine de Alcalá de Henares, coincidiendo con su esperado retorno como director, gracias al capítulo de una serie de televisión, cuando *Arrebato* ya era considerada una película de culto. Zulueta distingue entre los diez años que pasan tras su primer largometraje, en los que su faceta como realizador se centra en el Súper-8, y los

⁴ Algo en lo que parece coincidir Gómez Tarín al elegir el título de su ponencia en el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine: “Arrebato: de la marginalidad al culto”.

otros diez que van del rodaje de *Arrebato* a su regreso “En esta etapa de diez años entre '*El escondite*' y *Arrebato* no existía para nada malditismo. Hice lo que quería. El malditismo después de *Arrebato* es posible, se puede analizar y lo entiendo, pero hasta entonces fue voluntario, querido y aceptado. La maldición quizás empiece luego, cuando quieres hacer y ya no hay manera...” (Heredero, 2009:31). Para su autor, *Arrebato* no sería una película maldita, sino el fin de una etapa en la que pudo hacer lo que realmente deseaba. Lo que para él supuso una maldición, fue mantenerse alejado de su gran pasión a pesar del reconocimiento alcanzado.

2.4 La experimentación

No pocos artistas cuya obra ha sido catalogada de experimental, reniegan de ese concepto. Iván Zulueta es uno de ellos, a pesar de que sus filmaciones en Súper-8, parcialmente integradas en *Arrebato*, encajan por su estética y contenido en lo que habitualmente se entiende por ese tipo de cine. Así lo consideran los programadores del ciclo “Del Éxtasis al Arrebato. 50 años del otro cine español”, programa itinerante elaborado por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), compuesto por “obras que se han servido del cine como expresión artística, ni comercial ni promocional, y que lo han hecho fuera del marco narrativo convencional”, editadas en DVD por Cameo Media (2009). El mediometraje en Súper-8 *A MAL GAM A* (1976) representa la filmografía de Zulueta. El catálogo de esta edición para coleccionistas contiene una reflexión sobre el cine experimental en España:

El cine experimental en España ha sido descrito como un movimiento inexistente, acaso como una práctica manifestada en unas pocas obras aisladas, fruto de la pasión y el empeño de artistas que actuaron como auténticos francotiradores. Si esto es así, no se debe a la falta de interés y curiosidad hacia el cine por parte de nuestros artistas, sino a las dificultades que estas obras han hallado durante décadas para ser producidas, distribuidas y proyectadas. Pero sobre todo, para ser comprendidas en el propio mundo del arte.

Al ser preguntado por este tema en *La vanguardia frente al espejo*, Zulueta niega el carácter experimental de su obra, incluyendo también sus cortometrajes en Súper-8. Sobre estas obras realizadas en formato *amateur*, se ha insistido a menudo en la conexión entre el autor y el personaje protagonista de su película, que filma obsesivamente con su tomavistas, alejado del mundo que le rodea. En efecto, cuando se refiere a su dificultad para

relacionarse, sublimada a través de la cámara, las palabras de Iván recuerdan al atormentado protagonista de su película:

Pretendo hacer cine para conectar con el público o al menos un público determinado. Antes probablemente no lo tuviera tan claro, pero ahora ya no albergo dudas al respecto. Yo quiero que las cosas se entiendan y que incluso las fugas y los procesos físicos de mis cortometrajes más alocados resulten comprensibles. A través del cine aspiro a comunicarme con la gente, porque de otra manera lo hago fatal... Lo que pasa es que a la hora de la verdad, también así resulta difícil. (Heredero, 1989: 25)

A pesar de lo expresado en sus declaraciones, Zulueta no logró liberarse de la etiqueta experimental. Los autores del ensayo sobre *Arrebato* “Ucro-topías” (2006), J. Cerdán y M. F. Labayen, no dudan en afirmar: “La tensión entre narración y experimentación en el cine de Zulueta, a pesar de multitud de declaraciones del cineasta en sentido contrario, se resuelve a favor de la segunda”. Si bien la clasificación de las películas en Súper-8 y el corto en 16 mm *Leo es pardo* dentro del cine experimental ha sido aceptada por la mayoría de los analistas de su obra (pese a las reticencias del autor), *Arrebato* integra elementos vanguardistas en un film de género. Pagán (2006) propone un concepto intermedio en su ensayo sobre lo que considera “residuos experimentales” de *Arrebato*:

Abundantes imágenes de *Arrebato* están refilmadas de películas, ahora sí directamente experimentales, anteriores del mismo Zulueta, pero que en *Arrebato* pierden su condición experimental al integrarse en y supeditarse a una narración más o menos convencional. Podríamos hablar, entonces, de experimentalismo aplicado, no muy diferente de aquel que ilustra tantos vídeos musicales o tantas cuñas publicitarias.

Esta definición del carácter experimental de *Arrebato*, se refiere a la incorporación por parte de la industria audiovisual de recursos estilísticos procedentes del arte vanguardista, que acaban formando parte de un lenguaje audiovisual identificado con la modernidad, pero asimilado por un público masivo, a través de su explotación comercial en medios como la cadena MTV.

2.5 La hibridación

Siguiendo el gusto por el eclecticismo de la cultura pop, *Arrebato* es una obra multirreferencial, que mezcla de forma arriesgada las claves de distintos géneros: fantástico,

drama, comedia, experimental... La fusión dificulta considerablemente su clasificación en un determinado tipo de cine.

Por lo que respecta a los elementos tomados del género fantástico, el vampirismo se emplea como una metáfora audaz de la adicción a la heroína y al cine. Todos los personajes protagonistas consumen drogas, en mayor o menor medida. De este modo, lo que sucede en la película puede ser interpretado como un film de género abiertamente fantástico, o explicarse racionalmente como el producto de un delirio causado por las peligrosas aficiones de José Sirgado y su círculo de amigos/amantes. Pagán (2006) es uno de los autores que aceptan plenamente la existencia de elementos sobrenaturales en el argumento de *Arrebato* clasificándola dentro del género *fantaterrorífico*:

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.

A medida que avanza la película, lo fantástico se hace cada vez más explícito. En principio la narración de Pedro se pone en entredicho. Se trata de un personaje más que peculiar, al que José, no concede credibilidad. Algunas anécdotas argumentales pueden provocar desconcierto, pero siempre queda el recurso explicativo de la drogadicción. Sin embargo, tras la sucesión de *flashbacks* que explican el encuentro de los personajes y las motivaciones de sus conductas, el último tramo del film muestra una cámara que cobra vida y personajes que desaparecen como por arte de magia. Lo que vemos resulta cada vez más difícil de entender sin recurrir al género fantástico. De todas formas, el espectador puede pensar que la puesta en escena refleja las sensaciones y sueños de los personajes, no los acontecimientos reales que están viviendo. De este modo, el desenlace se interpreta como la “vampirización” de José Sirgado por parte de un tomavistas de Súper-8 o su muerte de una sobredosis (Figuras 1 y 2). El género del film depende del punto de vista adoptado al interpretar lo que sucede⁵.

⁵ Uno de los proyectos frustrados de los que se habla en *La vanguardia frente al espejo* es una secuela de *Arrebato* en la que Ana Turner se reencuentra con José Sirgado, tras una larga búsqueda. Si José sigue vivo, probablemente lo sucedido al final de *Arrebato* sea un sueño o un delirio alucinatorio.

2.6 ¿Obra maestra?

Arrebato ha sido encumbrada a la categoría de obra maestra por críticos, blogueros y cinéfilos fascinados por el film. La revista *Rockdelux* la situó en primer lugar entre las mejores películas españolas del siglo XX (noviembre de 2004). El documental *Arrebatos* (Jesús Mora, 1998) recoge dos testimonios que muestran opiniones antagónicas al respecto por parte de amigos de Iván. Antonio Gasset afirma: “Tiene muchos defectos, hay gente que dice que es una obra maestra, no lo es para nada, pero tiene una frescura, es el comienzo de algo que no tuvo continuidad”. Por su parte, Jaime Chávarri asegura: “Tiene cuarenta mil defectos, pero para mí la obra maestra no es la obra redonda, es la que te puede decir cosas más hondas durante más tiempo”.

No es de extrañar esta divergencia, pues el concepto de obra maestra es una apreciación totalmente subjetiva. Se puede referir a una película que compensa determinadas carencias con una atmósfera sugerente o un punto de partida inusual. Para quienes identifican el término con un film de impecable acabado formal y un solvente diseño de producción, *Arrebato* puede suponer una decepción. Es uno de los riesgos que supone una excesiva idealización, ya que se pueden frustrar las expectativas generadas.

3. LA TRAYECTORIA VITAL

Zulueta volcó en su cine las experiencias, obsesiones y fantasías de una vida al límite.

En *Arrebato* se reconocen fragmentos de su producción *amateur*, carteles que diseñó para películas reales o imaginarias y la propia vivienda del director. “Me instalé en las alturas de unos apartamentos y me dediqué a poseerlo todo” (SEC 21), dice Pedro refiriéndose al apartamento de la Plaza de España en el que Iván filmó gran parte de su material en Súper- 8. Los personajes protagonistas del film hacen cine y consumen drogas; la infancia que recuerdan es la de Iván Zulueta.

Eusebio Poncela afirmó que el cine nunca es autobiográfico, en el coloquio posterior a la emisión de *Arrebato* en el programa *Versión Española* (TVE, 1999). Sin embargo, nos encontramos ante un claro ejemplo de identificación entre el autor y la obra.

A medida que fue creciendo el fenómeno de culto, el centro de interés pasó de la película a su director: Jesús Mora dirigió en 1998 el documental sobre el film titulado *Arrebatos*, mientras que en 2004 Andrés Duque rodó *Iván Z*. Un día antes del estreno de *Arrebato*, Zulueta concedió una entrevista en la que habló sobre el presunto contenido autobiográfico, cuando no podía imaginar la repercusión que alcanzaría la película, ni que sería su último largometraje. Entonces ya se comentaban los paralelismos entre la vida del

cineasta y la de sus personajes: “Es tan evidentemente autobiográfica que no lo es nada” (El País, 08/06/1980) dijo Iván, zanjando la cuestión a su manera.

3.1 Vocación e influencias

Juan Ricardo Miguel Zulueta Vergarajauregui, conocido profesionalmente como Iván Zulueta (a sus padres les impidieron registrar “un nombre ruso”), nace en San Sebastián el 29 de septiembre de 1943. Su familia pertenece a la alta burguesía donostiarra. Su padre fue uno de los primeros directores del prestigioso festival de cine celebrado en su ciudad natal, y su madre era pintora aficionada; ambos ejercen influencia en las diversas facetas de su vocación artística. La posición social de su familia le permite viajar y conocer otras culturas. Jaime Chávarri y Will More comentan en *Arrebatos* que tenían en común con Iván una procedencia acomodada, por lo que dominaban varios idiomas y tuvieron la posibilidad de acceder a realidades muy alejadas de la España franquista. Tras estudiar Decoración en Madrid, se traslada a Nueva York en 1963, donde se matricula en la Arts Students League para aprender técnicas de dibujo publicitario. Este viaje supone su descubrimiento del *pop art* y el *underground* neoyorkino, cuyas influencias serán fundamentales en su obra. Alejandro Díaz, analiza en “La atracción del abismo” (2005) lo que significa para Iván Zulueta el arte pop:

Al realizador de *Un dos tres, al escondite inglés* (1969) suele considerársele siempre, sin la menor matización, como un "artista pop". No cabe duda de que la influencia del *underground* norteamericano se nota en sus métodos de *collage*, pero cabría indagar un poco en la clase de "pop art" de la que estamos hablando. Las películas de Zulueta hacen uso de un elemento muy particular: la inclusión de todo tipo de alusiones de cierta cultura popular incrustadas en los diálogos o recitadas *off*. La sensación que crean es de una decidida voluntad de mantener en pie unos mínimos andamiajes que nos salven del mundo movedizo en el que vivimos, cumpliendo una función similar a las citas que saturan algunas películas de Jean-Luc Godard, director que ha convertido lo "pop" en algo reflexivo y profundamente emocionante y cuyo film *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959/60) es muy admirado por Zulueta.

Al igual que le influye la contracultura de los 60, también se advierte en su obra la fascinación por el Hollywood de su infancia, siendo el terror y el musical sus géneros favoritos. Impregnado de una cultura visual anglosajona, ingresa en la EOC en 1964, para

estudiar dirección de cine. Allí no termina de encajar, entre alumnos comprometidos políticamente y profesores desconcertados por sus extravagancias:

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. (Gómez Tarín, 200:7)

Un año después de la muerte de Zulueta, Jaime Chávarri se refiere al desinterés del autor de *Arrebato* por la política, en un coloquio organizado por la Academia del Cine Español: “Para él, el cine no era un instrumento de lucha para la política, sino un instrumento de lucha para la imaginación y para la poesía”. Chávarri recuerda también sus años de estudiante junto a Zulueta en la entrevista concedida para *La vanguardia frente al espejo*: “Se fue a los Estados Unidos y volvió diciendo que Andy Warhol era un señor muy importante, cuando eso todavía no lo pensaba nadie y la mayoría de nosotros andábamos preguntándonos cómo podía ser importante un señor que pintaba una lata de Campbell’s.” (Heredero, 1989: 26-27). La actriz Mercedes Juste, a la que también conoce en la escuela, habla en su entrevista con Heredero sobre el bagaje cultural de Iván, que le diferencia de otros directores de su generación: “En lugar de tener el hábito de la lectura, de la referencia cultural del pasado o de una acumulación más o menos enciclopédica de los conocimientos, Iván siempre ha mantenido otro tipo de contacto con la realidad, lo que le ha permitido ser un permanente canal de lo contemporáneo...” (Heredero, 1989: 27). En la EOC, solo José Luis Borau (profesor de guion) apuesta por el talento del joven Zulueta, convirtiéndose en su mentor. Allí rueda dos cortos en 35 mm: *Ágata* (1966), adaptación libre del cuento de Poe "El Retrato Oval", y su práctica final, *Ida y vuelta* (1967), inspirada en un relato de William Jenkins. Ya aparecen en estas obras algunos temas recurrentes en su filmografía: las personalidades múltiples y la confusión de identidades. El tribunal de la escuela no aprueba la práctica final de Zulueta, algo relativamente frecuente dado el nivel de exigencia. El propio Borau quiso que Zulueta siguiese estudiando, como un estímulo para desarrollar plenamente su potencial. Iván estaba de acuerdo, por lo que empezó de nuevo el último curso, dispuesto a dirigir otra práctica. Un inconveniente truncaría sus planes: los disturbios provocados por las protestas contra la dictadura por parte de algunos alumnos, propiciaron el repentino cese de las

clases. Zulueta se queda sin el título que se le exigía para afiliarse al sindicato y poder trabajar. La EOC acaba siendo una decepción para muchos estudiantes:

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. (Gómez Tarín, 200:5)

De la mano de Borau, comienza a trabajar en la productora El Imán, especializada en spots publicitarios. Pedro Olea le ofrece en 1968 realizar el programa televisivo *Último grito*, presentado por José María Íñigo y Judy Stephen. El éxito del programa, que mezclaba actuaciones musicales (en la línea de los actuales videoclips) con alocados *sketches* de humor, llevó a la producción de *Un, dos, tres...al escondite inglés* (1969), largometraje que imitaba el estilo de las películas de Richard Lester protagonizadas por los Beatles. Se trata de “una película de Iván Zulueta dirigida por José Luis Borau”, ya que su verdadero autor legalmente no podía aparecer como director. Tras su ópera prima, vino un largo periodo dedicado a la búsqueda de nuevas formas de expresión, a través de películas rodadas con total libertad en formato doméstico, y la elaboración de originales carteles de cine para las obras de otros autores.

3.2 Celuloide y psicodelia

En los 70, Zulueta disfruta jugando a alterar el ritmo y el tiempo en cortometrajes filmados principalmente en Súper-8, que luego formarían parte de las películas de Pedro en *Arrebato*. Los recursos estilísticos que emplea están fuertemente influidos por los movimientos de vanguardia que conoció durante su estancia en Nueva York, como los films de Jonas Mekas. Son los años del movimiento hippy, el amor libre y los psicotrópicos. Su amigo Will More le acompaña en sus viajes a Ibiza, Marruecos y Nueva York, protagonizando películas destinadas a circuitos aún más reducidos que las Salas de Arte y Ensayo. A esta época pertenece la visita a la Factory⁶, aunque no se produjo el esperado encuentro entre Zulueta y Warhol. Allí se filmó *Will More seduciendo a Taylor Mead* (1976), siguiendo el estilo

⁶ El estudio de arte fundado por Warhol en Nueva York se convirtió en un referente para artistas de todo el mundo. Allí se filmaron películas *underground*, que fueron una de las influencias de Zulueta.

de Paul Morrissey. El film se perdió tras la redada en el cine California, al igual que ocurrió con gran parte del material rodado por Iván estos años.

La madrugada del 23 de octubre de 1971, la policía irrumpe en una sesión clandestina celebrada en dicha sala, pensando que se trata de una reunión de carácter político. Los espectadores son arrestados bajo las acusaciones de consumo de drogas y pornografía. La mayoría quedan en libertad al poco tiempo, pero Iván ingresa en el Hospital Penitenciario de Carabanchel por posesión de LSD, siendo confiscada gran parte de sus films en Súper-8, tras un registro en su casa. Marta Fernández Muro recuerda en el documental *Arrebato: Peter Pan en busca del síndrome de Stendhal* (Daniel Izzedin, 2012) que aquella experiencia tendría graves consecuencias: “Y no sé si es verdad o no, pero cuando sale Iván de la cárcel me encuentro un poco con otro Iván, un Iván que está más a otro nivel con las cosas en que se mete; más a muerte”.

En esta época también tiene lugar el encuentro de Iván con un inquieto joven, aspirante a cineasta: Pedro Almodóvar. En aquel momento había gran afinidad entre ambos, que se plasmaría en varias colaboraciones en el cine *underground* y profesional.

Así recuerda Almodóvar aquellos tiempos en su artículo “Nos reíamos tanto”, escrito tras la muerte de Zulueta:

Nos caímos bien de inmediato, nos unía la psicodelia, los *undergrounds* americanos y el primer pop inglés, unos cuantos amigos en común, enemigos también comunes, la música de la nueva ola madrileña, el Glam, los cómics, Cecilia Roth, una cinefagia absoluta y que rodábamos peliculitas en Súper-8 mm. Él, mucho mejor que yo. Yo estaba empezando a aprender cómo utilizar la cámara cuando Iván era un absoluto virtuoso en su uso.
(*El País*, 31/12/2009)

Zulueta y Almodóvar compartieron rodajes y proyecciones de Súper-8 en casas de amigos, trabajaron con los mismos actores en sus largos y mantuvieron su amistad a lo largo de los años. Una de las fotografías del rodaje de *Párpados* (TVE, 1989) incluidas en el libro *La vanguardia frente al espejo* muestra la visita de Pedro Almodóvar al set. En los primeros films del hoy internacionalmente aclamado director, se reconocen elementos afines: el eclecticismo pop, la parodia del lenguaje publicitario, los fáciles juegos de palabras, las bromas escatológicas, el tono irreverente del conjunto... A pesar de ello, quienes trabajaron con ambos detectaron desde un principio grandes diferencias, como afirma la script Uge Cuesta en *Arrebato*: “Lo de Pedro era más suave; otro tipo de locura”.

En ocasiones, se ha acusado a Almodóvar de imitar burdamente a Zulueta. Se recogen varios testimonios en ese sentido: *La Vanguardia frente al espejo*: “¿Qué es Almodóvar sino una versión mucho más hortera y descafeinada de Zulueta?” se pregunta el productor Juan José Mendy. Augusto M. Torres, emplea también un tono agrio: “Almodóvar no ha hecho otra cosa que picotear y manejar de forma chapucera algunos elementos que Zulueta manejaba con mayor ingenio” (Heredero, 1989: 32); más tarde matizó estas palabras al ser entrevistado para el documental *Arrebatados*, afirmando que Almodóvar copió muchas cosas de Zulueta, pero supo llevarlas a su terreno.

Eusebio Poncela mostró su desacuerdo con algunas críticas recibidas por Pedro Almodóvar, a pesar de su distanciamiento tras el rodaje de *La ley del deseo* (1987). En el coloquio de *Versión española*, afirmó que Zulueta y Almodóvar están hermanados en la estética pop, pero sus miradas son muy distintas. Pagán (2006) está de acuerdo, pero considera que puede relacionarse la obra de ambos autores por su interés en el cine de género, pese a su vinculación con la modernidad y la cultura alternativa:

Almodóvar y Zulueta (cuya relación pudiera parecer “epidérmica”, pero en el fondo creemos que sí resulta pertinente) son los dos cineastas de todo el *underground* estatal que apuestan de un modo más claro por el cine de género, frente a las propuestas más radicales en la forma y cercanas a buena parte de los cineastas europeos del momento (de Straub a Tanner) de sus compañeros generacionales.

Iván hizo una referencia a ese gusto que compartía con Almodóvar por las películas de género, en una entrevista concedida a la revista *El Europeo*, cuando ya se conocía el destino opuesto que siguieron sus respectivas carreras. Curiosamente, la evolución posterior del universo almodovariano, convierte las declaraciones de Zulueta en una premonición: “Las primeras películas de Almodóvar eran experimentales en temática, pero en lenguaje no. Más antes que ahora, probablemente, a él siempre le hubiese encantado hacer grandes melodramas completamente tradicionales, igual que mi sueño como género siempre ha sido hacer un musical americano.” (*El Europeo*, 02/1991). A pesar del recelo que provoca la figura de Almodóvar entre algunos admiradores de Iván, las declaraciones de ambos cuando se les pregunta por su relación personal y profesional, no muestran que hubiese problemas entre ellos. En *Arrebatados: recordando a Iván Zulueta* (Pedro González Bermúdez, 2010), Almodóvar recuerda con admiración a Zulueta, y asegura: “A mí también me ha vampirizado absolutamente el cine”.

Esta larga etapa en que su labor como realizador se centra en los formatos domésticos, culmina con la buena acogida en el festival de Berlín del corto *Leo es Pardo* (1976), de factura más elaborada. El éxito anima a emplear la idea prevista para un próximo corto como planteamiento de un nuevo largometraje comercial: *Arrebato*.

3.3 Una carrera truncada

La década de los 80 supone una explosión de creatividad impulsada por la recién estrenada democracia, pero Iván Zulueta atraviesa la etapa más oscura de su vida. Finalmente, en 1989 vuelve a dirigir, aunque no se trate de un largometraje para las salas de cine.

Carlos F. Heredero escribe *La vanguardia frente al espejo* en un momento de esperanza sobre la plena recuperación de Iván a todos los niveles. Al tratar sobre el largo periodo lleno de proyectos frustrados, Heredero no habla de forma explícita sobre la drogadicción. Este pudor contrasta con la naturalidad con que Zulueta muestra a la cámara un frasco de metadona etiquetado con su nombre en *Iván Z* (2004). El mismo año, concede una entrevista para el número especial del 20 aniversario de *Rockdelux* (11/2004): “El problema soy yo, evidentemente, que he ido a parar a una vida enclaustrada. El parón vino fundamentalmente por una serie de cosas con las que yo no iba a poder estar, y eso se ha extendido a lo largo del tiempo. Y tiene que ver con las drogas, por supuesto.”

Eusebio Poncela utiliza el final de la película (la cámara “ejecuta” a José Sirgado) como metáfora de la situación de Iván durante estos años, en *Arrebatados: recordando a Iván Zulueta*: (2010) “Me queda un sentimiento de culpa, no hay que jugar con este tipo de rollos porque al final te ametrallan”.

De todos modos, la droga no es la única causa que explica el alejamiento de la realización durante tantos años. El capítulo del programa de TVE *En memoria de...* que fue dedicado a Iván Zulueta (04/02/2010), reproduce fragmentos de entrevistas procedentes de los archivos de la televisión pública, entre los que hay unas declaraciones del director de *Arrebato* en torno a esta cuestión: “Aparte del malditismo y rarezas, la verdadera dificultad es encontrar un productor y un guion”. Los testimonios de Borau, Gasset y Chávarri en *Arrebatados*, retratan un carácter difícil, que causó infinidad de conflictos en los rodajes, ya antes de que a Zulueta le afectase gravemente el consumo de drogas.

Dejando de lado estos problemas, en *La vanguardia frente al espejo* hay unas reveladoras palabras de Mercedes Juste, sobre la dificultad para continuar una carrera que parecía haber tocado techo: “Me preguntaba qué era lo que podría hacer Iván después de esa película” (Heredero, 1989: 202). Zulueta confirma el sentido de estas impresiones en la entrevista

concedida a *Rockdelux*: “De alguna manera, cuando terminé *Arrebato* ya intuía que no iba a hacer nada más; era como si me hubiera vaciado por completo”.

En los últimos años de su vida, Iván Zulueta regresa al hogar familiar, en el que había filmado películas como *A MAL GAM A* (1976). En 2004 permite la entrada del cineasta venezolano Andrés Duque en la vivienda, para grabar el documental *Iván Z*. En la entrevista concedida para la realización de este trabajo, Duque recuerda cómo Zulueta se involucró en la realización del documental, pese a sus graves problemas de salud:

“Había que ser muy paciente porque Iván tenía muchas dificultades para llevar el día a día y sentirse en condiciones de ponerse delante de una cámara. Pero una vez que entré en su casa todo fue sobre ruedas, y él se entusiasmó mucho con lo que estábamos haciendo. Fue la mejor experiencia que como director novel pude tener”.

La imagen que da Zulueta en esta película causa un gran impacto entre amigos que no lo ven desde hace años: “Retirado en San Sebastián, como Norma Desmond, pero con sus cuatro sentidos y sin perder un ápice de su exquisita sensibilidad” (Almodóvar, *El País*, 31/12/2009).

La última aparición pública de Iván Zulueta tiene lugar el 7 de abril de 2008 en un homenaje del Festival de Cine de Málaga. Ataviado con un chocante pijama de estampado infantil, recoge un premio de honor concedido a *Arrebato* por su importancia en la historia del cine español. Es consciente de que le consideran autor de una obra importante, cuyo interés aumenta con el tiempo. Fallece en San Sebastián el 30 de diciembre de 2009.

4. TRAYECTORIA PROFESIONAL

Aunque la trayectoria estrictamente profesional de Iván Zulueta como realizador fue corta, se le puede considerar un autor prolífico, si tenemos en cuenta la cantidad de material rodado por su cuenta, producido y exhibido al margen de la industria. Zulueta exploró las posibilidades de las cámaras de Súper-8, empleando un lenguaje abstracto y poético, más cercano a las artes plásticas que a las convenciones impuestas por el Modo de Representación Institucional⁷.

Su trabajo como diseñador de carteles y afiches le mantuvo activo dentro del mundo del cine. Aparte de los dibujos para sus propias películas, su personal estilo fue solicitado por otros directores. También se encargó de los carteles destinados a las reposiciones de clásicos, una labor con la que disfrutó enormemente, dando rienda suelta a su pasión

⁷ Se emplea el término acuñado por Noël Burch, ampliamente aceptado. El MRI es la codificación del lenguaje cinematográfico por parte de las corrientes dominantes de la industria audiovisual.

cinéfila. Las incursiones en la pintura, la fotografía, la decoración y la música completan la trayectoria de un artista lleno de inquietudes, que a lo largo de su carrera no se conformó con desarrollar una sola labor profesional.

4.1 Cortometrajes

Se ha perdido gran parte de la producción en formato doméstico, no sólo a causa del registro policial en el apartamento de Iván tras la redada del cine California, sino en traslados a festivales y préstamos a amigos. Quedan los testimonios de quienes vieron estas obras en determinadas salas o exhibiciones improvisadas en domicilios particulares. Las incursiones en 35 mm se limitan a las prácticas de la EOC, el aprovechamiento de material sobrante de la productora El Imán en algunas piezas de corta duración (*Masaje*, 1972) y la ampliación de *Leo es Pardo* (1976), rodada inicialmente en 16 mm.

Uno de los recursos empleados en los cortos fue la refilmación de películas clásicas, aprovechando sus pases televisivos: así se hicieron *Kinkón* (1971) y *Frank-Stein* (1972). La mayoría de los trucos ópticos, como la aceleración de la imagen, no se deben a una manipulación posterior, sino a la forma de grabar. En algunos casos, la duración se alarga hasta llegar al mediometraje, como ocurre en *A MALGAMA* (1976), que supera los 30 minutos. Esta película tiene especial interés por la conexión con algunas escenas de *Arrebato*. El autor (acreditado como Jim Self) se filma a sí mismo con una cámara de Súper-8, recordando al personaje de Pedro cuando planta el tomavistas ante la cama para grabarse durmiendo. Al principio de la película vemos al director y protagonista tras los ventanales de la casa familiar, frente a la playa de la Concha. Más de 30 años después, el documental *Iván Z* comienza con una recreación de esas imágenes, que muestra el paso del tiempo. Animado por el productor Augusto M. Torres, Iván rueda un cortometraje con el mismo lenguaje radical, pero empleando un formato que permite su exhibición en circuitos más ambiciosos: *Leo es pardo* (1976). Protagonizado por una andrógina Maribel Godínez (recuerda físicamente a Will More) en el ambiguo papel de un ser que se desdobra en dos personalidades. No se narra una historia, se trata de experimentar con los trucos de una cámara que podía grabar hacia atrás (requisito exigido por Zulueta), las texturas de la imagen y la manipulación del sonido.

4.2 Largometrajes

Un, dos tres... al escondite inglés. Los locos del ritmo loco (1969)

Duración: 90 min.

Director: Iván Zulueta (no acreditado)
Guion: Jaime Chávarri, Iván Zulueta
Música: Antonio Pérez Olea, Vainica Doble
Fotografía: Luis Cuadrado
Reparto: Patty Shepard, Judy Stephen, José María Íñigo
Productora: El Imán
Género: Musical/Comedia

Sinopsis

Un grupo de aficionados al pop anglosajón, que vende exclusivamente la música que les gusta en su tienda de discos, decide boicotear a los grupos musicales que podrían representar a España en el festival de Mundo Canal, ya que detestan la canción elegida. El argumento es una excusa para incluir una serie de números musicales protagonizados por grupos muy populares en aquel momento. Se trata de trasladar a la gran pantalla el exitoso programa de TVE *Último grito*, mediante una parodia del festival de Eurovisión, que aquel año se celebraba en España.

Los problemas para distribuir la película, retrasaron su estreno, por lo que las canciones ya habían quedado obsoletas y también había pasado la edición del eurofestival celebrada en el Teatro Real de Madrid. A pesar de su escaso éxito, en la década de los 90 fue inesperadamente reivindicada por algunos aficionados a las rarezas.

Arrebato (1980)

Duración: 110 min.
Guion y dirección: Iván Zulueta
Música: Negativo
Fotografía: Ángel Luis Fernández
Reparto: Eusebio Poncela, Cecilia Roth, Will More, Marta Fernández-Muro,
Productora: N.A.P.C. (Nicolás Astiárraga)
Género: Drama/Misterio/Fantástico

Sinopsis⁸

José Sirgado, un joven director de cine, ha terminado su segunda película y se siente profundamente insatisfecho. Tal vez sus relaciones con el cine no tengan nada que ver con lo que él había imaginado. Tal vez la heroína ha dejado una huella más profunda de lo previsto. Tal vez su ruptura con Ana -la protagonista de su primera película-, sea una especie de boomerang. Sin duda lo es.

Al volver a casa, ambas -Ana y la heroína- le aguardan como si nada hubiera ocurrido. José, que está muy alterado, no tarda en caer en la tentación. Sin embargo, un misterioso paquete parece acudir en su ayuda. Lo envía Pedro, un adulto de comportamiento infantil al que José apenas prestó atención cuando lo conoció, pero que ahora resurge como la única respuesta posible al angustioso SOS de José. La extraña trayectoria vital de Pedro, reflejada en la película, y la grabación que contiene el paquete, arrastrarán a José a un punto límite. Ana, el sexo, el cine, las drogas, quedarán atrás en este arriesgado salto al vacío para el que José tal vez no esté debidamente preparado.

Nicolás Astiárraga no era un profesional del cine, y no volvió a producir ninguna película. Se trataba de un arquitecto, hermano de un amigo de Iván, que se ofreció a invertir cierta cantidad de dinero. Los problemas durante el rodaje provocaron el abandono de parte del equipo técnico, por lo que la película se terminó de forma prácticamente *amateur*, gracias al empeño de Iván y los pocos que creían en él, como el director de fotografía. Su rechazo en los festivales de Cannes y Berlín, debido a un argumento considerado escabroso, impidió un lanzamiento internacional como deseaba el productor ejecutivo y principal impulsor del proyecto, Augusto M. Torres. La primera versión duraba tres horas aproximadamente, e incluía música que finalmente no pudo ser utilizada por problemas con los derechos de autor. Lamentablemente, se ha perdido ese montaje inicial y es imposible recuperarlo.

4.3 Televisión

Último grito (1968-1969)

Guion y realización: Iván Zulueta

Productora: TVE

Presentadores: José María Íñigo, Judy Stephen, Nacho Artime

⁸ Se trata de la sinopsis escrita por Iván Zulueta, incluida en el *pressbook* de la película. El libro publicado por Ocho y Medio incluye una reproducción del texto original, escrito a mano, entre otros valiosos documentos apreciados por los coleccionistas.

El programa de TVE *Último grito* comenzó sus emisiones en 1968 y se mantuvo en antena durante dos temporadas, en el canal entonces conocido como UHF (hoy, La 2). Cada programa duraba 20 minutos, en los que se sucedían *sketches* de humor (una sección parodiaba tráilers de películas), videoclips de elaboración propia basados en éxitos internacionales de la época, reportajes informativos y entrevistas. Fue un intento de ofrecer una imagen moderna de España, impulsada por algunos personajes influyentes del franquismo y partidarios de la apertura, como Manuel Fraga, entonces ministro de Información y Turismo. La psicodelia asociada a la rebeldía juvenil, no gustó al sucesor de Fraga, Alfredo Sánchez Bella, que ordenó la cancelación del programa.

Párpados (1989)

Duración: 29 min.

Guion y dirección: Iván Zulueta

Reparto: Marisa Paredes, Eusebio Poncela, Marta Fernández Muro

Productora: TVE

Género: Drama/Experimental

Sinopsis

Carlos y Carmen, una pareja madura, con un inquietante parecido físico entre ambos, entabla una extraña relación con dos gemelas adolescentes, que juegan a confundirles intercambiando sus identidades.

La obsesión de Zulueta por los dobles alcanzó su más compleja expresión en este capítulo de la serie de TVE *Delirios de amor*. El elaborado montaje recurre a la repetición de escenas, transmitiendo la sensación de que las acciones se multiplican indefinidamente.

Ritesti (1992)

Duración: 28 min.

Director: Iván Zulueta

Guion: José Luis Velasco, Pedro Montero

Fotografía: Antonio Pueche

Reparto: José Conde, Gustavo Pérez de Ayala, Cyra Toledo, Rodrigo Valverde

Productora: TVE

Género: Terror/Experimental

Sinopsis

Un joven militar se queda dormido mientras espera el tren en una estación solitaria. Los sueños del muchacho se confunden con la realidad, al encontrarse con una enigmática mujer condenada a sufrir un castigo repetido cada noche, por culpa de una extraña maldición vinculada a un pasado remoto.

Al igual que en el caso anterior, se trata de un capítulo rodado para una serie de TVE (*Crónicas del mal*) compuesta por episodios independientes. A pesar de que el director filma un guion ajeno, se refleja su gusto por las historias de estructura circular.

4.4 Otras facetas

Los carteles de Iván Zulueta rompieron con la tradición realista de otros artistas españoles. Su estilo pop se acerca al cómic, concediendo gran importancia a las letras. En *Arrebato* se pueden ver algunos de sus trabajos para otros directores, aparte de los carteles de las películas dirigidas dentro de la ficción por José Sirgado.

Como se ha comentado, algunos de sus diseños más conocidos pertenecen a las primeras películas de Almodóvar, en un momento de gran afinidad estética entre ambos artistas, como *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982).

Otros trabajos destacados en este campo, fueron los carteles de las películas *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1971) y *Asignatura pendiente* (José Luis Garcí, 1977). Sus diseños para reposiciones incluyeron tanto films españoles (*Viridiana*, de Luis Buñuel, 1961), como producciones de la era dorada de Hollywood (*La jungla del asfalto*, de John Huston, 1950). Los carteles de Iván han sido expuestos en varias ocasiones, entre ellas la retrospectiva que le dedicó la Academia del Cine Español en 2010. Cinco años antes, La Casa Encendida había acogido una exposición de fotos realizadas con una cámara Polaroid a lo largo de muchos años, que el propio autor seleccionó entre unas diez mil instantáneas.

Su faceta como músico es menos conocida. En *Arrebato* solo se acredita al grupo Negativo (su hermano Borja era el cantante) en este apartado, pero él mismo se encargó de componer la música original, según comentó en la revista *Rockdelux*.

5. ANÁLISIS DEL CONTEXTO

La contextualización de *Arrebato* plantea una cuestión en torno a si debe considerarse como un producto representativo de su tiempo. Sobre ello, hay opiniones opuestas: Gómez Tarín afirma en su ponencia del IX congreso de la AEHC que “*Arrebato* es producto inequívoco de su época (ahora no sería factible) al tiempo que punto de referencia inconfundible desde el hoy”. Para argumentar dicha afirmación, enumera una serie de circunstancias que él relaciona con la producción de esta película:

1. El desarrollo vital y experiencial de Iván Zulueta, que mira a través de su concepción del 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.

Carlos Aguilar sostiene lo contrario: “*Arrebato* constituye una propuesta perfectamente extraordinaria en la historia del cine español, y por todos los conceptos, desde el planteamiento argumental hasta la resolución formal, desde la técnica empleada hasta la estética esgrimida, desde el tono hasta la cadencia, desde el espíritu hasta sus múltiples contenidos” (Aguilar, 1997:809).

Alberte Pagán en su ensayo sobre el film “Residuos experimentales en *Arrebato*” (2006) se hace eco del contraste entre ambos testimonios, para llegar a la siguiente conclusión: “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.” El contexto histórico de *Arrebato* gira en torno a la Transición y las consecuencias que trajo consigo el fin de la censura. A nivel cultural, se ha identificado esta película con los primeros años de la Movida, aunque tal afirmación ha sido muy discutida. Como fenómeno sociológico, tiene gran importancia el ansia de transgredir las normas por parte de los jóvenes de la época, mediante la liberación sexual y el consumo de drogas.

5.1 Sin censura

Durante el tardofranquismo, la censura se había ido relajando paulatinamente, ante la creciente oposición al régimen dentro y fuera de nuestras fronteras. La Constitución de 1978 garantiza finalmente la libertad de expresión. Hasta entonces, los cineastas se las habían tenido que ingeniar para tratar determinados temas sin abordarlos de forma directa. Almodóvar habló sobre esta cuestión, en boca del personaje Patty Diphusa, en uno de los artículos (a medio camino entre ficción y realidad) publicados en la revista *La Luna*, más tarde recopilados en un libro: “Hubo una época en la que sólo podíamos hablar acerca del revés de las cosas (es decir, enrevesadamente) con la esperanza de que a través de la cruz se transformara la auténtica cara. Por fortuna esa época pasó y no viene a cuento ser críptico. En este momento hay que llamar a las cosas por su nombre, sobre todo a ciertas cosas.” (Almodóvar, 1991: 99).

La ausencia de censura tiene un efecto inmediato en el cine, y la cartelera se llena de películas que explotan la recién estrenada libertad. Los años de represión provocan la aparición de subgéneros tan oportunistas como el “destape”, que perjudicaría gravemente la imagen del cine español. De todas formas, gracias al fin de la censura, también se pudo realizar una película como *Arrebato*, en la que se mostraba la sexualidad y el consumo de drogas de un modo inimaginable hasta entonces en nuestro país:

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. (Gómez Tarín, 2001:2)

En la entrevista concedida a *Rockdelux*, Zulueta recuerda la importancia que tuvo la desaparición de la censura para él: “Por otra parte, hacía aún poco tiempo que había desaparecido la censura. Hasta entonces, todas las ideas que se me ocurrían eran imposibles de hacer; y cuando vi la posibilidad de hacer lo que me diera la gana, quise aprovecharla”. Precisamente esa libertad para mostrar lo que era tabú, provocó el rechazo de parte del público y la crítica, ante la crudeza de ciertas escenas. Tras el estreno, en la prensa conservadora se publican algunos comentarios sarcásticos: “Iván Zulueta tiene por el cine un gran y obsesivo amor que no es correspondido” (Pedro Crespo, *ABC*, 14/06/1980).

5.2 La Movida

Algo sucede en la capital de España cuando Iván Zulueta filma *Arrebato*. El fin de la dictadura provoca la reacción de una juventud con ansias de modernidad. Al principio se notan los aires de renovación en la música⁹, que será la expresión artística más influyente durante la década. A medida que se populariza el término Movida, su ámbito se extiende a las artes plásticas, el mundo editorial, la moda... En el cine irrumpe Pedro Almodóvar, que evolucionará desde la imitación de John Waters en sus primeros films, hasta su éxito internacional con la comedia *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

La Movida se extiende por toda España, a medida que el movimiento se institucionaliza. Conscientes de que el poder (un PSOE invencible en las urnas) pretende utilizarles, personajes como Pedro Almodóvar y Ouka Leele (autora de fotos icónicas de la época) no solo niegan su pertenencia a corriente alguna, sino la propia existencia de la Movida. Lo que empezó como un movimiento contracultural acaba convertido en un fenómeno de masas:

Es necesario insistir en el surgimiento de la Movida como un fenómeno *underground* y minoritario surgido entre gente muy joven, con inquietudes artísticas e intelectuales y, debido a su formación en unos casos y a su capacidad económica en otros, capaz de establecer contacto con las últimas tendencias de Inglaterra o Estados Unidos, a través de publicaciones o viajes. Del mismo modo, el desarrollo de un movimiento desde el *underground* a la masividad, el crecimiento del alcance de sus propuestas, con la consiguiente desnaturalización de algunas, no es tan sólo la consecuencia lógica de su desarrollo temporal. Si hubiese dependido sólo del boca a boca, es probable que la Movida no fuese el hito que se recuerda y se ataca. (Fouce, 2002: 21-22)

Zulueta nunca se sintió partícipe de la Movida, aparte de pasar por una etapa especialmente dura a lo largo de la década, en la que se vinieron abajo varios proyectos de largometrajes. De todos modos, en *Arrebato* intervienen algunos personajes identificados con el incipiente movimiento, interpretando pequeños papeles de reparto (Helena Fernán Gómez, Max Madera) o en cameos no acreditados (Alaska). Las incursiones en la noche madrileña de Pedro, acompañadas por la música de Negativo, reflejan ese contexto de forma anecdótica.

⁹ El concierto en homenaje a Canito, batería del grupo Tos (formado por los hermanos Urquijo) en el Salón de actos de la Escuela de Caminos de la Universidad Politécnica de Madrid el 9 de febrero de 1980, se considera el acto inaugural de la Movida.

Aguilar (1997: 810) considera que el intento de relacionar *Arrebato* con la Movida es puro oportunismo: “Es evidente que la denominada “Movida madrileña” y/o postmodernidad intentó apropiarse de la sustanciosa entraña de la película de Zulueta, enarbolarla de alguna manera, así como procuró absorber los más aparentes de sus contornos”.

También se ha pretendido presentar a Zulueta como el talento desperdiciado de la Movida, frente al triunfo de Almodóvar, menos capacitado artísticamente, pero mucho más ambicioso y seguro de sí mismo. A los ya comentados testimonios recogidos por Heredero, cabe añadir el análisis de Alberto Mira, dirigido a un público americano que conoce las películas de Almodóvar y ha oído hablar de la Movida:

Su película tiene algunos rasgos en común con algunas obras clave contemporáneas asociadas a la Movida. Por ejemplo, Almodóvar y Zulueta formaron parte de las culturas cinéfilas durante la Transición, ambos habían absorbido la cultura *underground* de Nueva York y una buena dosis de cultura pop estadounidense de la década de los sesenta y ambos se sumergieron en los circuitos de la droga de la época, aunque en diferentes grados. Almodóvar ha sido considerado como la figura de éxito de la Movida, y desde ese mismo punto de vista, Zulueta se ha convertido en el epítome del director maldito, y en general con todo lo que en la época era imposible de asimilar: su obra habla de la frustración, la obsesión, la impotencia para hacer frente a las realidades cotidianas. El centro de la concepción de Zulueta del cine, y la relación entre el cine y la Movida, es la imaginería de vampirismo que llena *Arrebato*. (Mira, 2009:155-170)

En la entrevista concedida a Borja Casani, Zulueta asegura que no tuvo intención de recrear la Movida en *Arrebato*, ya que no fue consciente de la existencia de dicho fenómeno hasta después del estreno: “Yo noté que se mascaba después de estrenar *Arrebato*, ocurrió justo a continuación. Creo que fue una conexión puramente casual, o casual hasta cierto punto; ya era la época en que Pedro Almodóvar iba por todos lados enseñando sus Súper-8 y estaba empezando su ‘*Pepi, Luci, Boom*’. Había un clima propicio, pero en *Arrebato* no había ninguna pretensión de conectar con ello...” (*Sur Exprés*, 15/12/1987).

La Movida se ha identificado a menudo con la postmodernidad. Cerdán y Labayen prefieren emplear otro término, transmodernidad, en el caso de *Arrebato*, como explican en su ensayo sobre el film, titulado “Ucro-topías”:

En el caso del film que nos ocupa, la transmodernidad se manifiesta en los tiempos cinematográficos, ya que es capaz de aunar: en primer lugar, un cine de antes del cine (y por

lo tanto previo al clasicismo y a la modernidad), en el que la voz de Pedro funciona a modo de guía por la superficie de unas imágenes que no se dejan interpretar; por otro lado, el cine moderno, a través del interés del cine, como un engendro tecnológico (hijo de la ciencia y la razón), por el sujeto y más específicamente por los cuerpos; y, por último, el cine posmoderno, a través del pastiche (como estilo), pero sobre todo del fin del sueño racional de un tiempo trascendente y de una razón objetiva. La transmodernidad de Zulueta consistirá en transformar el cine que se pretende ojo (Vértov, Brakhage pero también Rossellini o Antonioni, cada uno con sus diferencias) en el ojo que se vuelve cine (pre-moderno, moderno y posmoderno). Y ahí el arrebatado es demoledor. (Cerdán y Labayen, 2006)

La reivindicación de *Arrebato* y su condición de film de culto, han llevado a identificarla como un título emblemático de la Movida, algo ajeno a las intenciones del autor. De todos modos, existe una aportación de cierta importancia por parte de Zulueta al mítico movimiento contracultural de los 80, gracias a su faceta como diseñador de carteles, que ayudaron a definir la estética de la época.

5.3 La transgresión

El contexto sociológico de *Arrebato* gira en torno a la cultura de la transgresión. Cuando se estrenó, era un secreto a voces que tanto Iván Zulueta como algunos de los protagonistas consumían drogas, igual que los personajes de la película. Años más tarde se hablaría abiertamente de ello; M. Torres recuerda en el prólogo al guion publicado en 2002: “Durante el rodaje, el consumo de drogas, cocaína y heroína había sido muy elevado delante de la cámara, pero mucho más detrás”. Al ver el film en el estreno, Mercedes Juste queda impresionada por la sinceridad con que su amigo traslada a la pantalla su propia experiencia: “Creo que *Arrebato* refleja hasta límites increíbles el momento vital y sociológico en que se encontraba Zulueta por aquellos días. Se me ponía la carne de gallina cuando reconocía en aquellas imágenes todo un universo vital y personal que yo conocía tan de cerca y que allí estaba asumido y expresado de manera tan auténtica” (Heredero, 1989: 202). Debido a la drogadicción, en los primeros 80 no se sabía si la carrera de Iván Zulueta iba a proseguir. Almodóvar dice al respecto en *Arrebatados*: “Yo estaba seguro de que no. Se metió conscientemente en el mundo del caballo y no quiso salir”. Zulueta era consciente de que la drogadicción había destruido su carrera, pero al mismo tiempo había hecho posible *Arrebato*. A pesar de que expresó su deseo de volver a dirigir,

cuando con el paso de los años expresó esta idea en la entrevista concedida a la revista *Rockdelux* (11/2004):

En *Arrebato* estaba clarísimo que yo no iba a poder hacer otra película porque algunos estábamos descubriendo el cuelgue, el terrible cuelgue, la adicción. De alguna manera, yo tenía clarísimo que eso no iba a acabar bien porque es imposible mantenerte en la heroína; es un tabú y como tal, trae mil problemas. Pero en aquel momento estaba concentrado en ello, en condiciones magníficas, sin pensar en lo que podía venir después. No podría haberla hecho en otras condiciones.

La heroína se asociaría a la marginalidad y la delincuencia a lo largo de la década, pero en este momento era una droga que circulaba en ambientes elitistas. Luis Antonio de Villena recuerda esos tiempos en su artículo “Memoria de Iván Zulueta” (*El Mundo*, 01/01/2010), en el que también habla del amor libre:

Hay que recordar que la terrible heroína (el “caballo”) no era todavía el arrastrado “jaco” de la delincuencia, la marginación o las sórdidas barriadas extrarradiales, no. La heroína era aún (lo fue poco tiempo) la droga intelectual del límite, del borde abismático, cantada por el gurú yonqui William Burroughs y por la canción de Lou Reed. Cuando Iván (con aire serio, duro) entraba en aquellos bares y discotecas, a menudo con Eusebio Poncela y Marisa Paredes como enigmáticas figuras del apocalipsis, uno no sabía si se picaban o no (Iván desde luego, sí) pero estaba claro que le echaban un pulso nocherniego a la modernidad a base de galopadas. Otras veces el acompañante de Zulueta era un chico muy atractivo y ultramoderno que hizo de actor y del que no se ha vuelto a saber, Will More (también muy habitual de Leopoldo Panero). Lo gay se mezclaba con lo pansexual o lo bisexual y todo ello -cultura, noche, sexo y drogas- con el cine especial.

La representación en la pantalla de la diversidad sexual también suponía una novedad. El personaje de Pedro mantiene relaciones con hombres y mujeres. Antes que definirle como bisexual, hay que tener en cuenta su personalidad infantil, como si no hubiese superado una fase temprana de exploración. El ambiguo atractivo de Will More aporta a su personaje y a la historia una dosis de homoerotismo: “La fascinada mirada del autor se revela a un tiempo desembocadamente homófila y específicamente viril, una paradoja muy expresiva de la cual no deja de beneficiarse dramáticamente el personaje femenino [...] y que implica una peculiar y no del todo válida reinterpretación de la tradicional 'amistad masculina' instituida por determinados géneros” (Aguilar, 1997:811).

Los autores de “Ucro-topías” detectan en la mirada de Iván Zulueta “una cierta sensibilidad homosexual reivindicadora de la intensidad frente a los contenidos, que desemboca en el precipicio temporal (el ritmo, el ritmo) y en la recuperación de una serie de iconos pasados por el túrmix del reciclaje camp (Betty Boop, Bambi, los cromos...)” (Cerdán y Labayen, 2010).

Arrebato se estrena cuando ya no es necesario reunirse de forma clandestina ni viajar a Perpiñán¹⁰ para ver determinadas escenas en la pantalla. Tras años de represión, los jóvenes y no tan jóvenes desean liberarse, lo que en ocasiones les lleva a cometer excesos. Desde este punto de vista, se puede considerar esta película como un producto de su tiempo, aunque la acusada personalidad del autor, la convierte en algo diferente, por su contenido y su estética. El cine español volvería a tratar temas considerados escabrosos, pero nunca con la sensibilidad de Iván Zulueta. Basta comparar *Arrebato* con la forma en que abordó la drogadicción y la homosexualidad el también vasco Eloy de la Iglesia, en un tono sensacionalista, buscando la explotación comercial del escándalo.

6. LOS SIGNIFICADOS

Arrebato se presta a las más diversas interpretaciones acerca de su carácter fantástico, las originales metáforas y el ambiguo final. Frente a quienes la consideran una obra enigmática, Cerdán y Labayen se oponen a la búsqueda de significados ocultos. Cuando la califican de “película superficial” se refieren a que las intenciones del director son perfectamente visibles, según su criterio: “Iván Zulueta se tiene a sí mismo por un creador de superficies y no de fondos o contenidos o, al menos, así lo vemos nosotros: de este modo, *Arrebato* [...] es una película que no esconde nada, un film que no tiene ningún mensaje que desentrañar, una (o varias) interpretación(es) que puedan iluminar su visionado, sino que se trata de un film en el que todo está en su superficie.” (Cerdán y Labayen, 2006).

Gran parte de los análisis sobre el film se dedican a la obsesión por detener el tiempo y prolongar la infancia. También son frecuentes las referencias al mito del vampiro, como metáfora de la adicción al cine y a las drogas. En ocasiones la película se encuadra dentro del género fantástico, según el modo en que se interprete lo que sucede a partir del tramo final. Algunos autores han seguido la interpretación del productor ejecutivo,

¹⁰ Cuando ya había un importante desfase entre la moral impuesta oficialmente y la mentalidad de muchos españoles, eran frecuentes las excursiones a la localidad francesa para ver películas prohibidas en España, como *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972).

M. Torres, que la considera una apología del suicidio. Carlos Aguilar resume todas estas apreciaciones en su conferencia “El terror y la fantasía en el cine español”, en la XI Semana Internacional de Cine Fantástico de Málaga (2001):

Pienso que su principal valor es la identificación tan íntima, tan perfecta que hace, en un espléndido 50%, entre una realidad áspera y sórdida y la fantasía más pura. Esta realidad asperísima se concreta en la relación de pareja, el mundo de las drogas, la ofuscación profesional...y la fantasía es la utopía de pasar a una realidad diferente de la nuestra y que se anticipa absolutamente satisfactoria. Es asimismo la utopía de conservar la mentalidad adolescente cuando la vida ya te ha dicho que es imposible. Es una película que habla del mito de Peter Pan [...] sostiene que, cómo a partir de un determinado momento, no puedes ir más allá y que tampoco tienes como dar la vuelta, es mucho mejor borrarte del mapa. Y uno se borra del mapa de una manera que está absolutamente de acuerdo con el cine fantástico, con una reinterpretación muy particular del mito vampírico.

Las diferentes interpretaciones sobre los posibles significados de un film dependen de impresiones subjetivas que, en ocasiones, pueden ir más allá de lo imaginado por el propio autor. En el caso de *Arrebato*, esto se acentúa por su condición de *cult movie*. Los admiradores de la película la sienten como algo propio, lo que puede llevarles a pensar que su personal interpretación es la única válida.

6.1 El síndrome de Peter Pan

Javier Gómez Tarín identifica en *Arrebato* una serie de referentes literarios, cuya influencia se advierte en los temas tratados, la estructura narrativa e incluso los nombres de los personajes. Si aceptamos su teoría, Pedro P.¹¹ es Pedro Páramo. En el siguiente fragmento de su ponencia, encontramos la única interpretación del film que no identifica a Pedro P. como la versión ibérica de Peter Pan:

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

¹¹ Así aparece escrito el nombre del personaje que interpreta Will More en el remite del paquete enviado a José Sirgado.

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 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.
(Gómez Tarín, 2009:11)

Dado el escaso peso literario en la obra de Zulueta, parece más razonable que el referente sea el personaje creado por J.M. Barrie, conocido por el autor gracias a la versión animada de Disney. Aparte de todos los análisis que encuentran una obvia relación entre ambos personajes, Iván Zulueta contó en varias ocasiones¹² que en principio tenía intención de mostrar los cromos de *Peter Pan* (Geromini, Jackson y Luske, 1953) en la película, pero no aparecieron, por lo que finalmente se utilizaron los de *Las minas del rey Salomón* (Marton y Bennett, 1950). En la entrevista de *Rockdelux*, Iván Zulueta se identifica con ese personaje que se niega a crecer: “Supongo que nadie quiere crecer; a todo el mundo le pasa, y a mí también, claro. A esta edad me doy cuenta de que sigo sin estar preparado para nada...” La inclusión en la trama de los álbumes de cromos se debe a que Pedro P. emplea una serie de objetos ligados a la infancia para “arrebatar” a José Sirgado y Ana Turner. En el caso de ella, menos predispuesta a entrar en el mundo de Pedro, utiliza una muñeca de Betty Boop (Figura 3). Los personajes afirman que se trata de los mismos objetos que poseían de niños, no de otros parecidos. Como sucede en varias escenas de la película, si no asumimos una interpretación fantástica, puede interpretarse como una sugestión bajo el influjo de las drogas. Sea cual sea el origen de ese estado, José Sirgado y Ana Turner se quedan atrapados en un trance hipnótico: el arrebato que da título a la película.

Pedro identifica su cámara de Súper-8 y el temporizador que le regala José con el ritmo vital. La pausa en la filmación permite una ausencia, un arrebato. El tiempo se detiene: “La pausa es...el talón de Aquiles, el punto de fuga, nuestra única oportunidad.

¡El éxtasis, la primera comunión!...” (SEC 10 del guion). Tesa Vigal (Twakan.com)

relaciona este concepto con la capacidad del artista para fascinar al espectador: “La obra artística tiene ese efecto: arrebata a sus receptores igual que a su creador, pero no en todos provoca esa reacción, se tiene que haber conservado esa cualidad infantil del arrebato, de la

¹² Entre otros testimonios, se encuentran referencias en el documental *Iván Z*, cuando Zulueta muestra sus viejas colecciones de cromos.

pausa y no todos la conservan.” El análisis más exhaustivo sobre la percepción del tiempo en *Arrebato* y su presunta relación con el síndrome de Peter Pan, es el que se desarrolla en el ensayo “Ucro-topías”:

La relación sensorial que se establece con el tiempo adquiere un cariz de complejidad que supera el mero hecho de *no querer crecer*. La tensión se establece entre un tiempo externo, que se puede medir en términos matemáticos, y un tiempo interno, de experiencia subjetiva: la tragedia de los personajes de *Arrebato* es la de querer instalarse en el segundo (el *arrebato*), a través de la necesaria concurrencia del primero (el ritmo). Al tiempo subjetivo sólo se puede llegar a través de las medidas que proporciona el tiempo externo, y principalmente mediante el espacio de pausa que permite el ritmo.
(Cerdán y Labayen, 2006)

Ambos autores consideran que la interpretación del arrebato como el anhelo de recuperar la infancia perdida es errónea. Pedro percibe el tiempo de forma distinta, como él mismo afirma. Tiene otro ritmo, que consigue adaptar al de las demás personas mientras le dura el efecto de las drogas. Se trata de algo mucho más complejo que el simple deseo de no hacerse mayor.

Para la visión de Cerdán y Labayen, en *Arrebato* no tiene cabida el mito de Peter Pan, lo que aparentemente contradice las palabras del propio Zulueta. Los autores de “Ucro-topías” no niegan que el nombre de Pedro P. es un guiño a ese personaje (algo ampliamente aceptado, a pesar de la teoría contraria de Gómez Tarín); lo que rechazan es la interpretación sentimental y nostálgica asociada a la imagen forjada por Disney:

El pasado al que hace referencia no es un pasado histórico, sino un pasado mítico, atemporal (al cual se llega mediante el olvido del pasado inmediato, el presente y el futuro). A esa situación de posesión es a lo que aspiran los personajes del film con el arrebato. [...] No hay lugar a la nostalgia ni espacio para Peter Pan, pues el mecanismo productor (y reproductor) de la cámara hace evidente la irrepitibilidad de las circunstancias *vividas* en esa supuesta Arcadia. Por tanto, el punto de fuga que propone el *arrebato* no puede ser la infancia, sino algo más allá, una especie de punto sin retorno. El cuerpo queda a merced de la cámara, tomavistas implacable que convierte al humano en una prolongación de la tecnología. (Cerdán y Labayen, 2006)

A medida que avanza la historia, el arrebato adquiere un tono inquietante, cuando Pedro se encierra en su apartamento y se filma durmiendo. Las veladuras en rojo se adueñan poco a

poco del metraje en Súper-8. Gómez Tarín (2009) explica lo que para él significa la pausa a partir de ese momento:

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 arrebató, que tiene lugar gracias al cruce entre el ser -Surgado- y su sombra -Pedro-). El acto vampírico es necesario, sin él no hay iniciación posible.

En las escenas finales de *Arrebato*, la mitología de los cuentos infantiles se pervierte al irrumpir el vampirismo. A medida que avanza la película, los elementos fantásticos parecen dominar el argumento, y la atmósfera cada vez es más oscura. A partir de lo sucedido en ese tramo final, proceden gran parte de las interpretaciones sobre el film.

6.2 La lógica del vampiro

Una de las ideas más arriesgadas y originales de la película es la utilización de la mitología vampírica como metáfora de la droga y el cine. Los crímenes que prolongan la “vida” del sediento vampiro y la pasión obsesiva por atrapar imágenes con la cámara, se fusionan en un mito del fantástico que fascinaba al autor: “La figura privilegiada del cine de Zulueta, aquella que obtiene su más acabada expresión estructural y de guión en *Arrebato*, es la devoración” (Sánchez Biosca, 2006: 99). Esta idea publicada en el recopilatorio de Roberto Cueto *Arrebato... 25 años después*, aparece también expresada por Begoña del Teso en su emocionada necrológica dedicada a Iván Zulueta, que titula precisamente “El vampiro”:

El cine para Iván era adicción o, sencillamente, no era. La cámara fue su amante. Y una de sus drogas. No la única. No la más dulce. Sí la más infiel. No sé, creo que no, si el cine español cambió después de *Arrebato*, aunque sí que debió hacerlo, porque allí Iván demostró lo que ningún cineasta de raza negará jamás: el cine devora a sus siervos. En un Madrid moderno e irreal, *Arrebato* anunció que por el cine se mata y se muere. (Público, 31/12/2009)

Aparte de la figura del vampiro, cuya imagen clásica abre la película tras el prólogo y los créditos (Figura 4), se reconocen otras claves del género fantástico en *Arrebato*:

- El desdoblamiento de personalidad:

No solo aparece en el carácter dual de Pedro, sino en el juego de *alter egos* entre el director y sus personajes.

- Los objetos malditos que atraen la desgracia:

Sucede con la cámara de Súper-8, que parece adquirir vida propia y los atributos propios de un vampiro.

- El paso a una dimensión desconocida:

Tema de amplia tradición en el cine de terror, que ocupa las últimas escenas de la película, en el apartamento de Pedro.

- La casa misteriosa:

Escenario recurrente en el género, representado por la vivienda que habita en el campo la extraña familia de Pedro P.

Cuando Zulueta filmó *Arrebato*, el cine fantástico español era conocido fuera de nuestras fronteras entre los aficionados al género, gracias al éxito de algunas películas de Serie B¹³, dirigidas por Paul Naschy y Jesús Franco, entre otros:

Yo creo que el elemento cardinal, la esencia, la base que soporta el género fantástico es una relación muy particular entre el sexo y la muerte, entre el amor y la violencia: cualquier elemento que se derive de los principios básicos de la existencia. El cine fantástico español ha valorado esta antinomia, esta lucha que hay entre los opuestos de una manera particular, derivada de una forma de ser no menos particular, que es la nuestra, y que se deriva de siglos y más siglos dominados por un catolicismo intransigente. (Aguilar, 2001)

Esta reflexión de Carlos Aguilar en su conferencia sobre *Arrebato*, nos recuerda el vínculo existente entre el fantástico y el erotismo. En *Sur Exprés*, Zulueta se refiere al sexo para

¹³ Curiosamente, el productor ejecutivo definió *Arrebato* en una ocasión como “una producción de Serie B, rodada con mucha más imaginación que dinero.” (M. Torres, 2011: 145)

completar un triángulo con el cine y la droga, los dos elementos asociados al vampirismo en la película:

Creo que en realidad se trata de un triángulo al que le falta el vértice principal: el sexo y la pasión. Se trata del problema que se produce entre dos personas que no saben resolver bien sus relaciones. El desdoble del uno hacia el otro y la dificultad para establecer entre ellos una pasión auténtica hace que las sublimen por otro lado, el creativo. En este caso a través del cine y cuando éste no funciona bien, a través de las drogas. Sólo intentan encontrar una salida... (*Sur Expres*, 15/12/1987)

Vampirismo, sexualidad, drogadicción y cinefilia se unen en el clímax de *Arrebato*, cuando José Sirgado ocupa el lugar de Pedro, tendido en la cama frente a la cámara de Súper-8. El apartamento del edificio España donde vivía Zulueta se convierte en el escenario de “uno de los finales más ambiguos, excepcionales e inquietantes de la historia del cine, en una de las mejores películas sobre vampirismo (en el sentido amplio del término) que se hayan filmado nunca”, en opinión de Alejandro Díaz (*miradas.net*, 2005). Una visión menos idealizada es la de Matt Losada (*sensesofcinema.com*, 2013), para quien las imperfecciones del film se salvan por la honestidad con que Zulueta se entrega al espectador: “El final de la película, una presentación de la aniquilación a través del arrebato cinéfilo por parte de los protagonistas masculinos, puede parecer un retroceso a un romanticismo ingenuo, infantil, pero la sinceridad ‘anticomercial’ de la película al tratar sus problemáticos temas la mantiene alejada de caer en la ocasional puerilidad de su otra película”.

¿Qué sucede en las últimas escenas de *Arrebato*, para despertar tantas elucubraciones? La trama se resuelve con rapidez, tras los largos *flashbacks* que conducen a ese momento culminante: Sirgado entra nervioso en el apartamento vacío de Pedro. Recoge la última película y se apresura a revelarla en una tienda. Su imagen (como un vampiro que se protege de la luz) recuerda a la de su desaparecido amigo. Al proyectar el último film de Pedro en la pared, la mayor parte de los fotogramas son veladuras en rojo (Figura 5). Entre ellas, aparece fugazmente un primer plano del joven desaparecido, con una expresión maliciosa¹⁴. José pasa la mano ante el proyector, pero no se refleja la sombra, igual que un vampiro no puede mirarse al espejo. Un gesto de Pedro invita a José a ocupar su lugar en la cama. Sirgado parece decidido, pero ocurre algo inesperado: ve su propia imagen alertando

¹⁴ Esta escena de la última película de Iván Zulueta para el cine recuerda al relato de Poe adaptado en su primera práctica de la EOC. La protagonista del cuento queda atrapada en un retrato que le ha quitado la vida mientras posaba.

del peligro. Los rostros de Pedro y José parecen una proyección de la conciencia del protagonista. La cámara de Súper-8 se mueve sola, enfocando la cama. José se tumba asustado (Figura 7). Rasga un trozo de sábana y se venda los ojos, igual que un condenado a muerte ante un pelotón de ejecución. El sonido de una ametralladora acompaña las últimas imágenes, en las que José Sirgado aparece en blanco y negro, como en el film de vampiros que había dirigido.

Alguien vinculado a esta película de una forma tan directa como Augusto M. Torres, considera que el vampirismo es una metáfora: “En buena medida *Arrebato* es una sofisticada producción de miedo, con sus vampiros intelectuales, mucho peores que los físicos” (M. Torres. Prólogo, 2002:20). El productor ejecutivo del film interpreta el final de *Arrebato* como una apología del suicidio a través de las drogas. Sostuvo su teoría en los libros que dedicó al malditismo en el cine, y en intervenciones públicas, como el coloquio de *Versión española*, en el que Eusebio Poncela y Marta Fernández Muro mostraron su desacuerdo. En el prólogo que escribió para la publicación del guion (2002:21), matiza:

Al leer en su momento el guion no me di cuenta, pero desde que vi aquel montaje inicial de 3 horas de duración, siempre he creído que *Arrebato* es una apología del suicidio.

Así se lo dije a Iván, que en un principio no estuvo de acuerdo conmigo, y lo he escrito las veces que he tenido que hacerlo sobre la película. Quizá yo siempre haya exagerado y, más que la apología del suicidio, sea una apología de la autodestrucción, que no es lo mismo, pero se parece bastante.

Esta corrección coincide con lo expresado por el autor de la *Antología crítica del cine español*: “Bien puede interpretarse como una apología de la autodestrucción, justificada por el inevitable fracaso de las ilusiones juveniles.” (Aguilar, 1997:811).

Fernández Muro afirma en el documental *Arrebatos* que el film de Zulueta no trata sobre la droga ni el vampirismo. Lo que la película muestra es “ir al otro lado”, en palabras de la actriz. Esa visión trascendente, podría relacionar el arrebato con el éxtasis religioso, algo que se intuye en las palabras de Pedro P. al definir la pausa, citadas anteriormente. En “Arrebato: de la marginalidad al culto”, el final de la película se relaciona con el miedo a lo desconocido:

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 arrebatársela 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. (Gómez Tarín: 2009:9)

El análisis de los distintos significados que se atribuyen a *Arrebato*, muestra la complejidad de una obra ecléctica y enigmática. Bordeando el límite entre lo sublime y lo delirante, Zulueta se arriesga a mezclar el cuento de Peter Pan con el cine de vampiros, la pasión cinéfila con el enganche a la droga: un tomavistas de Súper-8 nos lleva a través del espejo al país de Nunca Jamás. Diversas interpretaciones tienen cabida, a medida que nuevos espectadores descubren una película dura y difícil, pero con una gran capacidad para fascinar a quienes se dejan llevar por su insólita propuesta.

7. EL GUION ORIGINAL

La publicación del férreo guion de *Arrebato* en 2002, desmintió la creencia de que su rodaje fue producto de la improvisación. Al contrario, lo que estaba escrito se respetó con bastante fidelidad durante el rodaje. Antonio Gasset y Augusto M. Torres participaron junto a Iván Zulueta en las primeras sesiones de escritura, pero lo que queda de sus aportaciones en la versión final se limita a un par de líneas de diálogo, respectivamente. El guionista y director de *Arrebato* no se sentía seguro de su capacidad para escribir. Sin embargo, las prisas con que se inició el rodaje impidieron una mayor elaboración: “Yo hubiese tocado más el guión antes de empezar la película, pero había que aprovechar la oportunidad de empezar a rodar”, recordó en la entrevista concedida a *Rockdelux*.

Leyendo el guion se nota que su autor se encargará también de la dirección: las minuciosas descripciones visuales indican que Zulueta ya tenía la película en la cabeza. La compleja estructura narrativa, basada en el uso del *flashback* y la alternancia del punto de vista, ya estaba perfectamente desarrollada sobre el papel. Muchas escenas de la película reproducen fielmente situaciones, descripciones y diálogos que aparecen en el guion. De todas formas, se pueden encontrar algunas diferencias:

- Supresión de personajes:

En el guion, aparecen los abuelos de Pedro y su prima Marta, en la visita inicial de José Sirgado a la casa familiar. Entonces tiene lugar la primera irrupción importante de un elemento sobrenatural, o al menos, desconcertante: José comprueba extrañado que

cada personaje habla con la voz de otro. Pedro (el único que también lo percibe) parece responsable del mágico efecto. En la película, los abuelos se sustituyen por una tía un tanto extravagante. No hay trucos de doblaje, pero sí una referencia en los diálogos a las alteraciones de las voces originales de las películas, tomando como pretexto la emisión televisiva de un film protagonizado por Mae West. El elemento fantástico es el muñeco de ojos luminosos con el que Pedro consigue un efecto hipnótico sobre José (Figura 6), que ve aceleradas las imágenes de la televisión.

- Transformación de un personaje en la postproducción:

También tiene relación con el doblaje lo sucedido con el personaje de Gloria, amiga de Pedro, interpretada por Helena Fernán Gómez. En el guion original, Gloria es una mujer joven, moderna y alocada, con ciertas inclinaciones masoquistas. Enfadada por el progresivo aislamiento de su amigo, acepta su propuesta de vigilarle mientras duerme, para comprobar qué pasa cuando aparecen los fotogramas velados en rojo. Ella le traiciona, golpeando la cámara e interrumpiendo la grabación. Pedro reacciona violentamente, como a ella le gusta, y ambos inician una larga incursión por la noche madrileña. Según Pedro, Gloria es la causante involuntaria de la posterior “desaparición” de Marta, ya que la cámara-vampiro las confunde cuando la prima ocupa el lugar de la amiga como vigilante del sueño. En la película, la voz de Helena aparece doblada en un tono ambiguo por Pedro Almodóvar; de este modo, la mujer del guion se convierte en un travesti. En *Arrebatos*, Pedro confirma el rumor de que hubo tensiones en el rodaje porque Iván no estaba contento con la actriz elegida para ese breve papel¹⁵.

- Sustitución de iconos:

Al rodar la película se hizo un cambio en principio anecdótico, pero que provocó la filmación de una de las escenas más recordadas de la película. En el guion, la muñeca de trapo que Pedro emplea para el arrebato de Ana representaba a Clarabella, vaca antropomorfizada de Disney. En el rodaje se cambió por la sexy Betty Boop, lo que

¹⁵ Polémicas aparte, Helena Fernán Gómez participó en el homenaje a Zulueta en el Festival de Málaga. En esa ocasión, el director justificó el doblaje del personaje de Gloria porque necesitaba “una voz *pseudofemenina*”, y la actriz mostró su orgullo porque ninguna otra “pueda decir que ha sido doblada por Almodóvar” (*El Mundo*, 08/04/2008).

permitió el lucimiento de Cecilia Roth parodiando el personaje (Figura 8) en un guiño al musical hollywoodiense, que alivia momentáneamente la atmósfera opresiva: “La escena que más me sigue gustando es la de la Betty Boop, aunque dramáticamente no implica mucho en la película”, dijo Zulueta en *Rockdelux*.

- Uso del color:

Las veladuras de los fotogramas al final de la película eran en blanco cuando se escribió el guion. En la película se cambia por el color rojo (color de la sangre, la pasión y lo prohibido), mucho más adecuado para expresar la idea de que la cámara se ha convertido presuntamente en un vampiro.

- Supresiones y cortes:

Otros cambios se deben al montaje, que aligeró considerablemente el metraje original. Una de las escenas modificadas fue la conversación entre José y Marta en un coche antes del primer encuentro con Pedro, en la que hablan sobre la extraña conducta de dicho personaje. El *pressbook* publicado junto al guion aporta información acerca de un trauma infantil que explica el complejo de Peter Pan, aunque no aparece en la película.

8. LOS COMPONENTES CINEMATOGRAFICOS

A pesar de que *Arrebato* es un film de bajo presupuesto, rodado entre amigos, Zulueta fue muy riguroso en su trabajo, desde el guion hasta la puesta en escena. En opinión de Carlos Aguilar, la atípica estructura narrativa, la mezcla de lenguajes y el eclecticismo no fueron producto del caos, sino algo premeditado:

La sutilísima riqueza narrativo-visual del film, tanto más admirable cuando se aprecia casi en su totalidad a base de planos fijos y con una gama limitada de colores, y su embriagadora sofisticación en la estructura y en los *tempos* (ese “ritmo preciso” exactamente que busca el personaje de Will More en sus filmaciones), finalmente, demuestran que no nos encontramos, ni muchísimo menos, ante una especie de desvarío inspirado, sino frente a una filigrana elaborada al milímetro, tan sensible como rigurosa, no por alucinada menos coherente, con pleno sentido de la medida y un nivel absoluto de autoexigencia.

(Aguilar, 1997:811)

El estudio de los componentes cinematográficos de *Arrebato* confirma la impresión de Carlos Aguilar: nos encontramos ante una película en la que se integran de forma arriesgada

elementos muy diversos, tras una compleja elaboración. Una obra tan densa puede provocar que cada visionado del film aporte nuevas claves de acceso a su universo. En el presente capítulo se detallan las observaciones extraídas durante el proceso de análisis del contenido.

8.1 Códigos visuales

Arrebato sorprendió en su momento por la fuerza de sus imágenes, alejadas de los cánones estéticos predominantes en el cine español. Zulueta integró en la película dos lenguajes visuales diferentes, identificados con cada uno de los protagonistas masculinos: el cine de género (José Sirgado) y la vanguardia en formato doméstico (Pedro P.), que se alternan con justificación argumental.

Los efectos visuales proceden de la alteración de los códigos tecnológicos, sin recurrir a la postproducción: “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.” (Heredero, 1989:135). Ese lenguaje propio del llamado cine experimental, se acaba extendiendo a medida que José penetra en el mundo de Pedro. El análisis de los códigos visuales tiene en cuenta esa duplicidad.

8.1.1 Iconicidad

El nivel de semejanza con la realidad de las imágenes de *Arrebato*, se relaciona con los distintos lenguajes empleados por el director. En una película que juega con los límites entre lo real y lo imaginario, encontramos diferentes grados de iconicidad para representar ambas dimensiones.

El mundo “real” de José Sirgado (su entorno de trabajo, su casa...) se representa como una ficción realista, en color. El mundo ficticio del cine dirigido por Sirgado es la ficción dentro de la ficción; se distingue estéticamente de lo “real”, mediante el uso del blanco y negro (Figura 4). También hay una parte de ficción integrada en lo cotidiano, a través de los medios de comunicación; son imágenes realistas de programas (color) y películas (blanco y negro) emitidos en la televisión (Figura 9).

El mundo imaginario de Pedro se representa mediante el material rodado en Súper-8: imágenes filmadas de la realidad que tienden a la abstracción. Cuando esa dimensión se mezcla con lo considerado real dentro de la trama, la expresión onírica deja de vincularse exclusivamente con las películas *amateur*. Los recuerdos, los sueños y las

sensaciones de José Sirgado en determinados momentos se representan de forma abstracta. Un ejemplo de este tratamiento de la imagen fuera de los films en Súper-8 es el momento en que José llega al apartamento de Pedro al final de la película. Allí se ven pasar a gran velocidad las nubes vistas desde la ventana, recurso típico del lenguaje experimental, para expresar el estado de ánimo del protagonista.

La abstracción propia del cine lírico o poesía visual, se alcanza mediante los detalles de objetos que pierden su sentido original, la alteración del ritmo, las refilmaciones de la televisión, la alternancia de formatos, la animación de recortes... Son los recursos que Zulueta aprendió del cine *underground* y aplicó a las filmaciones en Súper-8, que acabaría integrando en *Arrebato*. El lenguaje de la ficción realista y la expresión onírica se fusionan en escenas como el monólogo de Cecilia Roth, que surge como una aparición (por un efecto del montaje) ante un fondo de interferencias televisivas (Figura 10). De esta forma, el cine experimental se integra en un film de género:

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 que aquí, en *Arrebato*, escoran más hacia el realismo modernista del “cine dentro del cine” o la simple cinefilia.

(Pagán, 2006)

Alberte Pagán incluye en su ensayo una referencia al materialismo cinematográfico, corriente vanguardista ligada a la obra de P. Adams Sitney: el significante debe formar parte del significado, lo que lleva a mostrar el rodaje dentro de la película, si bien Zulueta emplea una justificación argumental, fusionando de nuevo las tendencias de vanguardia con cine de género.

La representación de los objetos adquiere especial importancia en la trama, por la forma en que Pedro los utiliza para fascinar a sus amigos escépticos. Independientemente de la utilización de trucos ópticos para dotar de un aura especial a las imágenes, el simple hecho de filmar un objeto lo distancia de la realidad. Es una idea expresada por Antonin Artaud

en un artículo publicado en el catálogo del Festival del film maldito (1949), cuyo título, “Brujería y cine”, relaciona la imagen fílmica con la magia:

El detalle más pequeño, el objeto más insignificante, toman un sentido y una vida que les pertenecen absolutamente. Y esto, dejando aparte el valor de significación de las imágenes en sí mismas, el pensamiento que traducen, el símbolo que constituyen. A causa del hecho de que el cine presenta los objetos en solitario, les da una vida aparte, que tiene progresivamente a hacerse independiente y a despegarse del sentido ordinario de dichos objetos. Una rama, una botella, una mano, etc., adquieren una vida casi animal, que está pidiendo ser utilizada.

Si el cine convierte en mágico todo objeto filmado, como piensa Artaud, la fuerza hipnótica que poseen los fetiches de Pedro supera el propio argumento de la película. “No se trataba de mostrar un cromó en concreto, sino el objeto en sí mismo que condensa una serie de cosas que te fascinan”, dice el autor en *Rockdelux*, restando poder al ícono representado, para trasladarlo a la presencia física del objeto. Para Cerdán y Labayen (2010) no son los álbumes de cromos ni la muñeca de trapo los fetiches más atrayentes de la película, sino “la cámara como objeto que todo lo puede, agujero negro que absorbe al sujeto y a la narración. Pues el interés de *Arrebato* (incluso a nivel dramaturgico) está en la búsqueda de esa imagen pura, de ese encadenamiento a través de la cámara.” El tomavistas de Súper-8 se transforma al final en un arma capaz de ametrallar al protagonista (Figuras 1 y 7). Una interpretación psicoanalítica, nos llevaría a considerarla un símbolo evocador de violencia y sexo. José culpa a la droga de su incapacidad para consumar una relación sexual con Ana, cuando ella desea volver. La cámara sería un arma-falo guiada por la imagen proyectada de Pedro, la tentación de lo prohibido: “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. Él es impotente y la cámara se relaciona con un arma, asociada al miembro viril.” (Gómez Tarín, 2009). La atmósfera surrealista y la potente carga icónica del final de *Arrebato*, favorecen un análisis freudiano de sus imágenes. No es necesario que un artista crea en dichas teorías para reconocer su influencia. Una asociación de ideas propia del psicoanálisis, puede estimular tanto el inconsciente del espectador como sus referentes culturales, dada la popularidad alcanzada por estas interpretaciones.

8.1.2 Fotografía

Ángel Luis Fernández se encargó de la fotografía de *Arrebato*, siendo uno de los miembros del equipo más implicados en el proyecto. Su trabajo contribuyó a crear ambientes distintos, asociados a las localizaciones: la luz en la productora donde José monta su película es más realista, presentando al personaje dentro de su mundo cotidiano; el claroscuro domina al pasar a su apartamento, transmitiendo una sensación opresiva al mostrar la relación de pareja marcada por la droga; la casa de campo donde vive la familia de Pedro tiene un aire cálido y mágico que excita la imaginación; el piso del edificio España se fotografía en tonos azulados. En esas escenas que abren y cierran la película, se recrea “el proceso de irse degradando, degradando también la imagen, con filtros, y fastidiándola todo lo que podía”, según el testimonio del director de fotografía en el documental *Arrebato: Peter Pan en busca del síndrome de Stendhal* (2012).

Aparte de la iluminación del equipo profesional, el uso de varios formatos consigue calidades diferentes, con un aprovechamiento estético y narrativo del celuloide *amateur*. La refilmación del material en Súper-8 con la cámara de 35 mm, aparte de darle un aire *underground* a esas imágenes, crea un efecto fantasmagórico. Los personajes proyectados en los films de Pedro parecen espectros, lo que enlaza con la sensación inquietante del final. El uso del blanco y negro también acaba teniendo un significado que trasciende lo puramente formal. Se asocia en principio a la ficción, dentro de la historia: la película de vampiros dirigida por Sirgado y el film de Mae West que emite la televisión en la casa familiar de Pedro. Al final, la imagen de José con los ojos vendados adquiere una textura de película antigua, en blanco y negro. De esta forma se representa la “vampirización” del personaje por parte de la cámara, que le introduce en una dimensión paralela, identificada con lo que se ha mostrado hasta entonces como ficción cinematográfica.

8.1.3 Movimiento

La sensación de dinamismo en *Arrebato* se debe más a la frecuente alternancia de planos que a la traslación/rotación de la cámara y al movimiento interno. Solo hay dos escenas en las que se recurre al *travelling*: el número musical de Betty Boop y la entrada de José Sirgado en el apartamento de Pedro. Se ha afirmado en algunos ensayos y artículos, que solo se recurrió a este tipo de desplazamiento de la cámara en el primer caso¹⁶. Sin embargo, hay un desplazamiento similar de la cámara hacia el final. Tal vez la confusión se deba al mayor impacto visual que provoca el movimiento al filmar la coreografía. En comparación con

¹⁶ Genovés, “Iván Zulueta y su *Arrebato*” (loshojosdehipatia.com, 03/11/2011)

esto, en la otra escena puede pasar inadvertido, o tal vez en ese momento no se utilizaran raíles, por lo que los miembros del equipo no lo consideraron un verdadero *travelling*. Otros recursos de movimiento fueron el uso de pequeñas panorámicas y la *camera-car* que sigue a José Sirgado en su coche por la Gran Vía. A ello hay que añadir la cámara al hombro que aporta sensación de espontaneidad a muchos planos en Súper-8, en los que se mezclan imágenes filmadas expresamente para la película con otras procedentes de grabaciones domésticas.

8.1.4 Grafismo

Los títulos iniciales aparecen a gran velocidad, impresionados sobre las imágenes del paquete que Pedro envía a José. Los textos extradiegéticos se limitan a los créditos, que no tienen especial relevancia. Tampoco se emplean para indicar saltos espacio-temporales, que se introducen mediante la voz grabada de Pedro.

Los textos diegéticos más relevantes son los que proceden de los carteles de cine: los auténticos de la Gran Vía, y los imaginados por Iván para las películas de José Sirgado, como *La maldición del hombre lobo*, siguiendo el estilo típico de Zulueta, que concedía importancia al texto en el diseño.

8.2 Códigos sonoros

El sonido es uno de los aspectos donde más se notó el reducido presupuesto de la película. Gran parte de los diálogos fueron doblados, debido a los fallos de la grabación. El director no incluyó en la banda sonora la música que le hubiese gustado, al no poder contratar un compositor profesional ni pagar algunos derechos de autor.

Al igual que sucede con la imagen, la utilización del audio en sus cortos anticipa los elementos que luego se integrarán en *Arrebato*. En *Leo es pardo* combinó imágenes con sonidos literalmente imposibles, uno de los recursos típicos del cine vanguardista. En un momento en que se muestra una tela con estampado de leopardo, suena música étnica africana, al igual que sucederá con la escena de los cromos en *Arrebato*. Cuando Leo abre las persianas de su cuarto, se oye el sonido de una ametralladora. Este mismo efecto es lo que cierra *Arrebato* de forma contundente, cuando José se encuentra con los ojos vendados frente a la cámara. El guion original sugería la idea de la ejecución, pero no indicaba tal efecto. Eusebio Poncela comentó en *Arrebatos*, que fue idea suya. Se trata de una utilización muy arriesgada del sonido: el desconcierto que puede provocar una solución tan efectista de la escena, aumenta al poner el punto final a la película.

8.2.1 Doblaje

La mala calidad del doblaje es uno de los defectos más llamativos del cine español de la época. Probablemente a esto se deban algunas bromas del guion: un comentario de Ana Turner sobre su rechazo a que le doblen la voz, y la escena nunca rodada de los abuelos. El doblaje de muchas las escenas de la película provoca un efecto de distanciamiento, como sucedía a menudo. En cuanto al personaje de Gloria y la voz en falsete de Almodóvar, que causó el enfado de Helena Fernán Gómez, el efecto cómico puede parecer una salida de tono, en la línea humorística del director manchego.

La voz *over* de Pedro P. grabada en las cintas que envía a José, sirve para narrar la historia. La locución transmite inquietud, introduciendo al espectador en un mundo misterioso. Ya desde el principio de la película, cuando Pedro aparece grabando la última frase, su voz contribuye a transmitir la sensación de intriga.

8.2.2 Música

El grupo de *punk rock* Negativo, que tuvo cierta repercusión en los primeros años de la Movida, aparece acreditado en el apartado musical de la película, pero se limitó a aportar la canción “Ansiedad”, que suena en las escenas de la noche madrileña. Las limitaciones presupuestarias llevaron al propio Iván Zulueta a componer la música incidental, como reconoció en la revista Rockdelux:

Como no había presupuesto para un músico, y tampoco me gustaban las músicas que se hacían entonces para el cine, la hice yo mismo, subiendo de grave a agudo y poco más. Luego hay una canción de Negativo, el grupo donde estaba mi hermano Borja, y también algo de Wagner, que, además de que me parecía fundamental para la película, utilizándolo evitaba que nadie pudiera pedirme derechos de autor por la grabación. Si la hubiera hecho ahora, habría llamado a Alberto Iglesias, que sería perfecto. (Rockdelux, 11/04)

“La muerte de Sigfrido” de Wagner suena por primera vez cuando José Sirgado mira desde su coche los carteles que adornan las fachadas de los cines en la Gran Vía. En un principio parece música extradiegética, que da un aire un tanto grandilocuente a la película, pero luego se comprueba que procede de la radio. En la escena final se utilizará sin recurrir a una justificación diegética, dando un tono épico y trágico a la “ejecución” de José.

Otros efectos logrados mediante la música, son la inquietud que provoca un

leit motiv de canción infantil (asociado al arretrato) y los timbales que acompañan al álbum de *Las minas del rey Salomón*. La canción del número musical protagonizado por Cecilia Roth es “I Want You, I Need You, I Love You” (Mysels y Kosloff, 1956), compuesta para Elvis Presley. El personaje de Betty Boop nunca interpretó esa canción, pero sí pertenece a su repertorio “I wanna be loved by you” (Stothart, Ruby y Kalmar, 1928), con la que guarda similitud en el título, conocida por la versión de otro mito americano: Marilyn Monroe.

8.3 *Análisis de la representación*

En *Arrebato* se recrea un mundo que toma elementos de la realidad, para alejarse progresivamente de ella. El choque entre lo onírico y lo realista se resuelve en el tramo final mediante un aparente dominio de lo irracional. La ambigüedad del relato nos lleva a preguntarnos si la película muestra una especie de viaje al interior de la mente, en el que se visualiza lo que los protagonistas sienten en su interior. La interrelación entre ambas dimensiones (mundo posible y mundo fantástico) en *Arrebato*, domina los mecanismos de la representación: de la puesta en escena a la estructura espacial y temporal.

8.3.1 *Puesta en escena*

El contraste y la progresiva fusión entre las diferentes formas de representar la realidad, se advierte en la recreación de ambientes y la caracterización de los personajes. El prólogo muestra el escenario enrarecido de la vivienda de Pedro, cuyo aspecto y voz nos indican que sucede algo siniestro. Antes de acceder a la realidad cotidiana de José, ya se ha mostrado el lugar destinado al oscuro desenlace de su trayectoria. Al llegar a su apartamento, se encuentra con la inesperada presencia de Ana, que ha transformado el ambiente a su gusto: la luz de las lámparas se filtra a través de unos pañuelos de colores, que José descuelga inmediatamente. La oscuridad dominará en las escenas que tienen lugar en este escenario, teniendo como principal foco de luz las proyecciones en una pantalla de las películas enviadas por Pedro. Este personaje trae consigo la irrupción de elementos fantásticos. Lo vemos durante un instante adoptando la forma de una presencia inquietante, cuando José se mete vestido en la bañera. Se trata de un efecto típico del cine de terror¹⁷: la sensación de angustia que experimenta el personaje se visualiza mediante su imagen dentro del agua y su agitada salida de la bañera.

Los *flashbacks* que muestran la relación entre José y Pedro, nos llevan a un cambio de escenario: la casa de campo posee una atmósfera surrealista, en armonía con sus peculiares

¹⁷ El recurso de la bañera recuerda a películas como *Las diabólicas* (H.G. Clouzot, 1955).

habitantes, que se percibe en la dirección artística (decorados, atrezzo) y la utilización de la música. Una escena representativa en este sentido es el diálogo ante la televisión: la decoración de la sala (Figura 9), el muñeco de ojos luminosos (Figura 6), el *leit motiv* sonoro que relaciona la infancia con el horror... En esta parte de la película, se emplea por primera vez la metáfora del espejo: José mira su reflejo, como al final contemplará su propia imagen proyectada en una pared; el personaje se enfrenta a su propio yo. Más adelante, Pedro se mirará en un espejo de su casa en Madrid, comprobando que su cuello permanece intacto. En la casa familiar también tiene lugar una nueva aparición de Pedro imitando la forma de una criatura fantástica (Figura 11) ante José. El número musical de Betty Boop representa el último intento de Ana por retener a José a su lado. La actitud relajada de los personajes no dura mucho tiempo. Pronto se volverá al tono sombrío, cuando José queda definitivamente atrapado por el mundo inquietante de Pedro. La puesta en escena de la canción y el sentido que tiene su inclusión dentro de la trama, guardan semejanza con uno de los números interpretados por Judy Garland en la versión musical de *Ha nacido una estrella* (George Cukor, 1954). El clásico de Hollywood es una amarga reflexión sobre el precio del éxito, que también muestra el cine dentro del cine. Garland es Esther Blodgett (convertida en Vicki Lester para el público), una estrella emergente casada con Norman Maine (James Mason), actor cuya carrera ha quedado arruinada por el alcohol. En una de las escenas más recordadas del film, Esther/Vicki interpreta para su marido la canción “Someone at last”, montando una improvisada coreografía en su casa. En un determinado momento, baila delante de una pantalla de cine. En *Arrebato*, Ana/Betty también improvisa un número musical que hace reír a su pareja, haciéndole olvidar por unos momentos los problemas que afectan a su vida personal y su trabajo. Su imagen ante la pantalla de cine, disfrazada de un modo que recuerda tanto a Betty Boop como a Liza Minnelli,¹⁸ es un homenaje irónico al musical, igual que otras escenas homenajean al fantástico. En una película que abarca todas las referencias de su autor, no podían faltar sus dos géneros favoritos. Hollywood también aparece en unas imágenes filmadas en Súper-8, junto a otros escenarios tomados de la realidad, pero idealizados en el imaginario colectivo.

8.3.2 Puesta en cuadro

A pesar de la experiencia de Iván Zulueta como artista plástico, no hubo *storyboard* en *Arrebato*. Aunque dibujó uno para su primer largometraje, en esta ocasión decidió

¹⁸ La hija de Judy Garland también se convirtió en un icono del género en *Cabaret* (Bob Fosse, 1972).

prescindir de la ilustración a la hora de hacer el guion técnico. Zulueta ya tenía claro lo que quería: “la película estaba toda muy planificada. Yo sabía lo que quería hacer en cada momento, y si una escena llevaba un *travelling*, por ejemplo, estaba perfectamente previsto precisamente para tenerlo alquilado sólo el tiempo necesario” (Rockdelux, 2004).

En su elogio de los aciertos de *Arrebato*, que a su juicio diferencian esta película del resto de la producción nacional, Heredero (1989:185), de acuerdo con Juan M. Company, afirma que esta película se sitúa en contradicción con los modos y maneras imperantes en nuestro país “en su carácter fragmentario, en su composición quebrada por múltiples planos que se suceden sobre la pantalla desde una deliberada pluralidad de perspectivas visuales (de hecho, esta es una de las pocas películas del cine español a la que no le faltan planos)”.

Esta observación se debe en gran parte al excesivo peso del diálogo frente a la información visual en muchos films españoles de los 80. Zulueta, impregnado de influencias que lo distinguen de otros directores de su generación, rompe con la tradición naturalista. La falta de medios no es excusa para descuidar la elaboración de los planos: en *Arrebato* se alternan las grabaciones en Súper-8 con ángulos de cámara inusuales en una película española de la época (Figura 12).

8.3.3 Puesta en serie

Zulueta realizó tres montajes distintos de la película, que fueron reduciendo el metraje para adaptarlo a las exigencias de la explotación comercial. Ante la imposibilidad de recuperar lo que ahora se denomina “montaje del director”, hemos de analizar su obra sin compararla con su versión inicial. Tres montadores aparecen acreditados, José Luis Peláez, José Pérez Luna y María Elena Sainz de Rozas, pero Zulueta es el principal responsable de controlar el proceso, asumiendo las limitaciones impuestas por las necesidades de producción.

La estructura narrativa se perfila en el montaje: una historia circular, contada a partir de una sucesión de saltos temporales. Como se ha comentado, la publicación del guion original permitió comprobar que el complejo laberinto de *flashbacks* y la alternancia del punto de vista ya estaban decididos antes de empezar a rodar.

En los momentos más abstractos, cuando el lenguaje experimental o vanguardista parece adueñarse de la película, la analogía entre el mundo representado y el mundo real se diluye. El trabajo realizado en la moviola (cuando no existía la edición digital) se convierte entonces en una labor propia del realizador, dando forma al material rodado: lo que se entiende por “montaje rey”.

8.3.4 Cronotopo

El tratamiento del tiempo y el espacio es un factor clave en el universo de *Arrebato*. Se ha visto en anteriores capítulos, que Zulueta sentía predilección por las estructuras circulares. La película se abre con el prólogo en el que Pedro guarda las cintas en un paquete que envía a José. Tras una sucesión de *flashbacks* que muestran la narración del joven, y otros saltos temporales hacia el pasado de José y Ana, se vuelve al tiempo de la escena pre-créditos. El círculo que se abre y cierra con Pedro no ocupa la totalidad del metraje. Las últimas escenas muestran a José entrando en el espacio de su amigo, asumiendo una identidad similar y ocupando su lugar frente a la cámara, cuyo temporizador le recuerda que ha llegado su hora. La estructura del círculo envuelve a José: en su historia está escrita la fatalidad. En el clímax, las coordenadas espacio-temporales se superan en el umbral de un mundo paralelo. Los autores de “Ucro-topías” llegan a la conclusión en su ensayo de que el espacio en *Arrebato* tiene la capacidad de materializar el tiempo:

Hay una serie de espacios/objetos que funcionan claramente con esta función en el film: desde todos los objetos que guarda Pedro con el único objetivo de que le faciliten el rito de paso al *arrebato*, hasta la casa de Pedro (toda la segunda parte de la película se podría ver como un intento desesperado de Pedro de volver a habitar ese espacio), su piso en Madrid (un espacio/tiempo de transición, sin salida), o el de José Sirgado (el tiempo adulto, de la pareja, la crisis). Entre todos estos, un estatus especial tiene el film, mas concretamente los filmes caseros que, objetualizados, se presentan como espacios, o al menos como caminos o vías de tránsito, para alcanzar el lugar original, el tiempo primero, mítico, y por lo tanto, intemporal. (Cerdán y Labayen, 2006)

El tiempo real que pasa desde el momento más remoto de los acontecimientos mostrados en la película es de un año. Sin embargo no todos los personajes lo perciben así: “Pedro cree que su reloj biológico podría hacerle vivir más que a nadie. Pero vivir como o más que los otros no es lo que a él le interesa.” (Navarro, 2000). En la secuencia 10 del guion, Pedro explica los efectos que, según él, ejerce la droga en su organismo. Siente que su vida transcurre a una velocidad distinta, que se altera al consumir estupefacientes: “Me rebajan, no me relajan, me rebajan el ritmo, me ponen en mi edad... Me hacen crecer.” Si la heroína le hace mayor, la adicción al cine le conduce a la pausa, la fuga, el *arrebato*.

8.4 Análisis de la narración

La inseguridad de Zulueta como narrador se compensa con su talento para la poesía visual. Los momentos más abstractos de *Arrebato* se alejan de la convención, adentrándose en lo que Di Chio y Casetti denominan “antinarración”. El autor de *Arrebato* siempre defendió que si se trata de un film experimental es “de manera totalmente involuntaria por mi parte” (Herederó, 1989:187). La aparente contradicción entre lo narrativo y lo vanguardista, se resuelve mediante el “experimentalismo aplicado” de Pagán. Zulueta niega que haya realizado un film experimental porque integra el lenguaje de dicha tendencia en el cine de género. Si la narración en *Arrebato* no posee la solidez del lenguaje clásico, no se debe exclusivamente a que Iván Zulueta se sienta más cómodo dirigiendo que escribiendo. El autor mezcla referencias a diferentes géneros sin seguir fielmente las claves de ninguno de ellos. La diversidad de puntos de vista, la estructura temporal no lineal y el final abierto a una libre interpretación, se considerarían síntomas de una narración débil en un film que pretendiese seguir las normas del Modo de Representación Institucional. Si Zulueta no pretendía hacer un film experimental, también estaba lejos de asumir lo convencional cuando filmó *Arrebato*.

El autor volcó en esta película su mundo personal y profesional. Consciente de que su adicción le apartaría de una carrera larga en el cine, convirtió *Arrebato* en un depósito en el que tienen cabida sus films y sus recuerdos: “las imágenes de sus películas anteriores son los elementos más visibles de ese archivo, pero no los únicos. Los cromos, los juguetes de la infancia, o la foto de la mujer con el perro (elemento recurrente que guarda sospechosas similitudes con algún retrato de la madre de Zulueta que se puede ver en *Iván Z*) forman igualmente parte de ese álbum” (Cerdán y Labayen, 2010). Conociendo bien las circunstancias del autor, Almodóvar sabía que *Arrebato* no era el comienzo de una nueva etapa en la carrera de Zulueta, sino todo lo contrario: “Es un testamento; lo parecía en su momento, han pasado 30 años y se ha demostrado que lo era” (*Arrebatados*, 2010). De este modo, la película es un metarrelato, que abarca otras películas, múltiples tramas, temas y géneros, aparte de contener las claves de su mundo personal.

8.4.1 Poesía visual

Las películas en Súper-8 de Pedro P. no tienen ninguna intención argumental. Su imaginación es puramente visual, vinculada a un estado pre-logos: como un niño que aún no usa la palabra, expresa sus emociones recurriendo a lo sensorial: “Las superficies, las formas, por el contrario, están relacionadas con las sensaciones, con la excitación de los

sentidos (y, por lo tanto, con lo que precede a la palabra, con el mundo de las imágenes)” (Cerdán y Labayen, 2010). Según lo expresado por estos autores, el cine lírico refleja un mundo anterior a la narración.

Igual que su personaje, Iván Zulueta se apoya en la imagen antes que en la palabra para expresarse. Esto acerca su obra cinematográfica a la poesía. Un ensayo publicado en *Ámbitos*, estudia la relación entre dichas artes: “El cine no puede olvidar el sistema de producción y el concepto *teckné* (tecnología), mientras que la poesía cuenta con la inspiración del autor. Sin embargo, un aspecto que las aglutina bien podría ser el de la mágica sensación que produce la aparente verosimilitud (en la retina con el cine y la imaginada en el caso de la poesía).” (Víctor Amar 2003: 435).

La industria audiovisual ha impuesto con tal fuerza el modelo narrativo, que se ha llegado a olvidar la esencia del cinematógrafo, el invento que consistía en la fotografía con ilusión de movimiento. El cine no se creó para contar historias: su relación con la literatura, el drama y el espectáculo es posterior. Iván Zulueta es uno de los cineastas que supieron valorar las posibilidades expresivas propias del medio, sin que resulten opacadas por el lenguaje convencional.

8.4.2 Acción y motivación

El diseño de los personajes era una de las preocupaciones de Zulueta, tras años dedicado a la poesía visual: “tenía un cierto hartazgo del Súper-8, que ya no me llevaba a más, y quería trabajar con actores. Mi obsesión el día del estreno era preguntar si los personajes eran creíbles.” (*Rockdelux*, 2004). La relación entre *Arrebato* y la vida del autor ha provocado elucubraciones en torno a su identificación con los protagonistas de su historia. En la entrevista concedida al diario *El País* un día antes del estreno (08/06/1980) asegura: “En realidad me veo en los tres personajes principales.” El hecho de que José y Pedro hagan cine (cada uno a su estilo) y sean los vértices masculinos del triángulo, ha llevado a ignorar la posibilidad de que Ana también represente el mundo de Iván. Eusebio Poncela y Will More afirman en sus respectivas entrevistas para el documental producido por *El Mundo* (Daniel Izzedin, 2012), que cada uno de ellos es el álgter ego de Iván Zulueta.

José es el personaje que sostiene la relación triangular. Tanto Pedro como Ana comparten droga y sexo con él. Ambos tratan de atraerle a su lado. Finalmente Pedro consigue atrapar a José literalmente en su mundo. Para Zulueta la relación de cada uno de ellos con la droga, nos dice algo sobre su personalidad: “El personaje de Will More ha conocido las drogas y con ellas ha crecido en un sitio perdido de este mundo [...] El personaje de Eusebio

Poncela, supongo que por ramalazo mío, quiere dejarlo como sea [...] El personaje más positivo en ese sentido es el de Cecilia Roth porque conoce sus limitaciones.” (Rockdelux, 2004).

Pedro necesita la mediación tecnológica de la cámara para relacionarse con el mundo: “Yo no quería entablar contactos con la gente, tú lo sabes, quería que mi relación se produjese exclusivamente a través del cine...” (SEC 21). Se ha visto en ello al propio Iván, durante los años en que se dedicó al Súper-8. Aunque al principio Zulueta se resiste a reconocer el paralelismo entre los personajes y su propia vida, en 1989 comenta en la entrevista para el libro de Heredero: “A Pedro se le acabó el refugio de la infancia una vez que encuentra ese aparatito mágico del que ya no puede desengancharse. Para él, venir a Madrid es empezar a hacerse mayor, lo que tampoco deja de ser, es cierto, algo autobiográfico.”

El *pressbook* empleado en el estreno, contenía información sobre el trauma infantil de Pedro P. en un texto redactado por Zulueta, bajo el título “Antes del Arrebato”, incluido en el libro de Ocho y Medio (pág. 110). El padre de Pedro fue el responsable de la fascinación por las películas grabadas con su tomavistas de Súper-8: “Discusiones sobre ritmo y velocidad le inculcaban subliminalmente la idea de que el cine es la vida 24 veces por segundo.” Las matemáticas tienen un inesperado papel en las fijaciones del personaje: “24 es un número altamente divisible [...] permite un amplio abanico de posibles puntos de fuga.” A esto se une un trágico suceso que explica la conducta posterior de Pedro. Tanto él como su prima Marta se quedan huérfanos de forma inesperada: “La avioneta en que viajaban las dos parejas de padres cayó en picado sobre Tanganyka y todo se volvió más vulgar [...] Pedro se congeló.” Ni en la película ni en el guion original se dice nada sobre el accidente. La explicación de la infancia de Pedro encajaría dentro del diálogo entre Marta y José camino de la casa de campo, que fue una de las escenas de la película que sufrieron un mayor recorte para ajustar la duración.

José Sirgado también está obsesionado con el cine, pero se dedica a ello profesionalmente. No está contento con los resultados obtenidos por sus películas de terror de bajo presupuesto. Las reacciones histéricas de Pedro ante la visión de sus primeras películas en Súper-8, exteriorizan la frustración que también siente José con su carrera. La transformación de José en una especie de réplica de Pedro hacia el final, y la fantasmagórica aparición de las proyecciones de ambos personajes representando a la buena y la mala conciencia, validan las apreciaciones de Poncela y More sobre su identificación con Zulueta. Desde este punto de vista, se trataría de la representación de una lucha interna del autor como persona y como artista.

En medio de los dos, Ana Turner reclama atención. La interpretación de su número musical le concede el protagonismo deseado en el cine y la vida, durante el tiempo que dura la canción. Una gloria efímera para un personaje abandonado. José pierde todo su interés hacia ella, incapaz de mantener relaciones sexuales. “Entre el horror y la nada elige el horror” (Herederó, 1989:191) dice Iván refiriéndose al final de Sirgado.

Pedro y José abandonan los respectivos ambientes en los que están integrados (la mansión misteriosa y el apartamento desordenado) para terminar su trayectoria en un escenario de atmósfera enfermiza: la vivienda del propio Iván. Allí se concentra el horror, según sus propias palabras: ambos personajes se tapan los ojos, temerosos de aceptar su destino.

8.5 Análisis de la comunicación

Una película que muestra el cine dentro del cine siempre mueve a una reflexión sobre la comunicación entre el espectador y el film. En *Arrebato* se multiplican las posibilidades interpretativas, ante un laberinto estructural que bifurca los puntos de vista. Dentro de la ficción, José Sirgado adopta en distintos momentos la posición de todos los componentes del paradigma lasswelliano de la comunicación:

- Emisor (director de una película de vampiros)
- Receptor (espectador de las películas de Pedro)
- Código (su propio lenguaje como cineasta)
- Canal (su mente evoca las películas de Súper-8)
- Contexto (mundo personal reflejado en su obra)
- Mensaje (finalmente es el objeto filmado)

La complejidad de la película provoca que los espectadores jueguen un papel primordial, convirtiéndoles en protagonistas de la comunicación: “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.” (Company y Marzal, 1999:72). Al convertirse en una obra de culto, se refuerza considerablemente la idea de que *Arrebato* pertenece a sus espectadores.

8.5.1 Punto de vista

La focalización de *Arrebato* es interna y homodiegética: los personajes protagonistas de Pedro y José narran sus experiencias desde su propio punto de vista. Al no centrarse exclusivamente en uno de ellos, también es variable. El autor permite que el espectador pueda interpretar de diversas formas lo que ve. No interviene para identificar su punto de

vista exclusivamente con el de un personaje. La utilización de las cintas grabadas por Pedro, narrando gran parte de la historia, supone un distanciamiento al no situar la voz *over* en primer plano.

La influencia de la posición de la cámara en el punto de vista adoptado, es especialmente significativa, dado el argumento del film. Va de la apariencia de objetividad en las escenas más realistas a la subjetividad de las filmaciones de Pedro. Mención aparte merece la existencia de un presunto punto de vista de la propia cámara, cuando se supone que el tomavistas de Súper-8 es capaz de comportarse como un vampiro.

8.5.2 Narrador y narratario

Uno de los recursos más originales empleados en *Arrebato* es la utilización de una voz *over* diegética para narrar una serie de acontecimientos. Pedro envía a José unas películas mudas en Súper-8 y una serie de cintas de cassette con su voz grabada. Por tanto, algunos personajes también pueden oír al narrador. Si la locución se superpone a las imágenes de un flashback, su relación respecto a la imagen parece extradiegética, pero el espectador sabe que José y Ana también pueden escucharla, mientras ven las películas proyectadas. José se convierte en narrador de sus recuerdos, que llegan a fundirse con la historia de Pedro: las imágenes filmadas con el tomavistas se convierten en sueños de José, que no necesita la pantalla para proyectarlas. En este caso, la enunciación plena de las películas por parte de Pedro, finalmente se delega en José. Cuando éste es el narratario de los films de Pedro, la pantalla que utiliza para proyectar es un emblema que le identifica con el espectador; algo que no parece difícil en principio: su escepticismo inicial se comparte sin problemas. A partir de la aparición de los fotogramas en rojo, la evolución de los acontecimientos dificulta la identificación: “¿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.” (Gómez Tarín, 2009). Tras haber sido narrador y narratario, cuando José acepta como real lo que parecía delirante, se convierte en un ser narrado.

9. CONCLUSIONES

Arrebato es una película que muestra a un tiempo dureza y sensibilidad, lirismo y autenticidad, ingenuidad y pasión. No es fácil acceder a un universo complejo y polisémico, nada complaciente, que exige un esfuerzo al espectador. Es una obra atípica, incomprendida y reivindicada a partes iguales, algo frecuente cuando un film se convierte

en objeto de culto. La diversidad de opiniones vertidas por teóricos, críticos y artistas en torno a esta película y su autor en los documentos analizados a lo largo de este trabajo, permite extraer interpretaciones que se complementan y contradicen al ser contrastadas. La personalidad inquieta y atormentada de Iván Zulueta se expresa a través de su obra artística. El autor de *Arrebato* exterioriza en su cine las sensaciones de un mundo interior contradictorio. Las obsesiones recurrentes del universo Zulueta se vuelcan en esta película, cumbre de una trayectoria interrumpida por los problemas personales del autor. A partir del análisis de su contenido, se reconocen los siguientes elementos, como rasgos característicos del film:

Estructura interna

Plantea una arriesgada fusión de temas, que se presta a múltiples interpretaciones sobre el significado del film.

- El tiempo (ritmo y pausa):

Se relaciona con el mito de Peter Pan. De ahí surge el arrebato que da título a la película. Se trata de un estado de trance ligado a un pasado mítico (no idealizado) a través de objetos ligados a la infancia, que culmina con el tránsito a una dimensión desconocida.

- Las adicciones:

Las drogas no son lo único que engancha a los personajes. La cinefilia también ejerce una atracción enfermiza y peligrosa. Las relaciones de pareja provocan una dependencia emocional.

- El miedo:

Los protagonistas se enfrentan a un final incierto, con una venda en los ojos y postrados en la cama, que evoca los miedos ancestrales de la infancia. El temor al fracaso vital (la soledad) y profesional (la incompreensión) influye en las conductas.

Estructura externa

Muestra dos lenguajes que se alternan y superponen a lo largo de la película, a medio camino entre el cine de vanguardia y el de género.

- Experimentación / Hibridación:

Los experimentos del autor en formatos domésticos se trasladan a la película, integrando parte de su obra y justificando argumentalmente los recursos expresivos. Los géneros se entremezclan; la trama principal une lo dramático y lo fantástico, con toques de comedia y un número musical.

- Lirismo / Narración:

La “antinarración” de la poesía visual tiende a la abstracción, dotando de misterio a los objetos y escenarios. La labor del montador es fundamental en las escenas más alejadas del lenguaje convencional.

El tiempo no es lineal: una estructura circular abarca la mayor parte de la historia.

Hay varios saltos temporales, en los que se alternan los puntos de vista.

Este esquema resume las claves del universo de *Arrebato*, que es el propio mundo de Zulueta. La identificación entre el autor y su obra es total. Se trata de una película muy personal, en la que el artista vacía su experiencia vital y profesional. El contexto histórico y social influyó más en la posibilidad de hacer la película, gracias al fin de la censura, que en el reflejo de una época en el argumento. Eran los años en que empezaba la Movida, algo de lo que apenas se encuentran en el film algunas referencias no intencionadas, según aclaró el autor posteriormente. Por tanto, *Arrebato* no tiene el valor que en ocasiones se le ha querido dar como testimonio de un movimiento emergente. Es una obra representativa del peculiar mundo de su autor, que vivió ajeno a modas pasajeras.

Iván volvió a dirigir, en contra de lo que se ha afirmado en ocasiones, pero serían dos piezas de corta duración destinadas a la televisión. A pesar de haber expresado en varias ocasiones su deseo de hacer un nuevo largometraje, murió sin cumplirlo. Este alejamiento de la profesión aumentó la idealización de la película, algo que incomodaba a su director. La repercusión alcanzada por *Arrebato* permite negar que se trate de una obra maldita o marginal, si bien el significado de ambos términos es discutible. Si se refieren a un injusto fracaso, es algo que desmiente su inmediata reivindicación, tras la recuperación en los Alphaville, meses después del estreno. Un término que resulta más acertado para definirla es “film de culto”. La película y su director, han provocado un fenómeno inusual en el cine español, al ser apreciada por un público que no se limita a un círculo elitista, sin alcanzar tampoco un éxito masivo.

Como sucede a menudo en torno a las *cult movies*, *Arrebato* es una obra polémica que también genera rechazo. Hay varios factores que influyen en el desagrado que causa en ciertos sectores del público: una obra tan arriesgada, que mezcla referencias culturales difíciles de conciliar, parece demasiado extraña para ser aceptada por las masas. A ello se añade una representación de la sexualidad y la droga sin concesiones a los moralistas. Por último, que sea considerada una obra maestra por parte de muchos admiradores de Zulueta, provoca un efecto contrario al deseado: no pocos analistas la consideran sobrevalorada, llevándola a un extremo contrario al malditismo. A pesar de su interés y sus aciertos, su propio autor reconoció que es una obra irregular, lastrada por un presupuesto ínfimo, que condicionó su pobre diseño de producción. Una excesiva idealización perjudica la apreciación de sus valores. Eso también pudo contribuir a que su autor sintiese la presión de las expectativas generadas en torno a su regreso al cine, aparte de los reconocidos problemas con las drogas y su difícil carácter.

Los fans de *Arrebato* perdonan los defectos del film, fascinados por el atrevimiento de unir en una misma película vampirismo, drogadicción y cinefilia, para contar la historia de un muchacho que quiere detener el tiempo. La forma en que Zulueta relaciona todas estas referencias, ha conectado con un público cansado del realismo costumbrista y el adoctrinamiento ideológico. La calculada ambigüedad de su apasionado final, rodado sin miedo a caer en el ridículo, aporta un enigma que estimula todo tipo de conjeturas. La posibilidad de interpretar el film de muy distintas formas refuerza el fenómeno de culto: los amantes del fantástico no dudan en creer que se encuentran ante un atípico film de vampiros, mientras otros espectadores prefieren ver un drama psicológico sobre la droga. Lo que puede irritar a quienes disfrutan con las historias lineales que se cierran sin dejar cabos sueltos, es precisamente lo que atrae a un público complacido por los retos intelectuales. A todo ello cabe añadir la honestidad de la propuesta. Se puede discutir la calidad del film, pero no que su director sabe de qué habla, porque se trata de su propia existencia. Con todos sus excesos, defectos y osadías, en *Arrebato* no cabe el engaño: Iván Zulueta muestra sin pudor lo sentido y lo vivido.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Carlos (1997): *Antología crítica del cine español (1906-95)*. Madrid: Cátedra. Consultado el 02/03/2013 en <http://www.cineclubsabadell.org/recursos/recursos/doc20.pdf>

---- (24/02/2001): “El terror y la fantasía en el cine español”.

Conferencia en el Festival de Cine Fantástico de Málaga. Consultado el 20/04/2013 en <http://servicios.diariosur.es/fijas/aula/314.htm>

Arrebato. Película dirigida por Iván Zulueta (1980), N.A.P.C.

DVD: Gran Vía Musical (2004).

Extras: *Arrebatos*. Documental dirigido por Jesús Mora (1998), Xaloc PC.

Arrebato: Peter Pan en busca del síndrome de Stendhal. Documental dirigido por

Daniel Izzedin (2012). Madrid: El Mundo. Consultado el 06/03/2013 en

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/24/cultura/1337846293.html>

Arrebatados: recordando a Iván Zulueta. Documental dirigido por Pedro González Bermudez (2010).

Madrid: TCM. Consultado el 05/04/2013 en <http://goo.gl/Vz0X7>

A star is born (Ha nacido una estrella). Película dirigida por George Cukor (1954)

DVD: Madrid, 2010, Warner Brothers Entertainment.

Almodóvar, Pedro (1991): “Sin un amor la vida no se llama vida “.

En *Patty Diphusa y otros textos*. Barcelona: Anagrama

----: “Nos reíamos tanto”. *El País* (31/12/2009). Consultado el 08/04/2013 en

http://elpais.com/diario/2009/12/31/cultura/1262214002_850215.html

Amar, Víctor (2003): “Poesía y cine: un ensayo sobre la palabra y la imagen”. *Ámbitos*, N° especial 9-10. (pp. 429-437) Departamento de Didáctica. Universidad de Cádiz

Consultado el 03/05/2013 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=793148>

Artaud, Antonin (1949): “Sorcellerie et Cinéma” (“Brujería y cine”).

Biarritz: Festival del film maldito (catálogo). Consultado el 07/04/2013 en

http://www.cylcultural.org/cine/artaud/#brujeria_cine

Cameo Media S.L. (2009): *Del éxtasis al arrebato. Un recorrido por el cine experimental español* (catálogo), Barcelona.

Carmona, Ramón, seudónimo de VV.AA (2010): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
/Original: *Analisi del film*. Milano: Bompiani, 1990.

Cerdán, J. y Labayen M.F. (2006): “Ucro-topías: tiempos trans-modernos (acercamiento a las visibilidades de una película superficial)”. En Cueto, Roberto (ed.), *Arrebato... 25 años después*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat. Consultado el 05/04/2013 en <http://www.blogsandocs.com/?p=496>

Company, J. M. y Marzal, J. J. (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Crespo, Pedro: Crítica de Arrebato. *ABC* (14/06/1980). Consultado el 08/04/2013 en <http://goo.gl/QT6u5>

De Pedro, Gonzalo (2010): “El próximo arrebato”. *Cahiers du Cinéma*, N° 31 Febrero 2010. Consultado el 06/05/2013 en <http://goo.gl/OwOBE>

Díaz, Alejandro (agosto de 2005): “*Arrebato*. La atracción del abismo”, Dossier años 70. Consultado el 06/06/2013 en <http://www.miradas.net/2005/n41/estudio/arrebato.html>

El Europeo (febrero de 1991, N° 29): “Entre la vista y el desparpajo”. Entrevistado por Betsy Cramer. Consultado en 10/04/2013 en <http://goo.gl/pL5uf>

El Mundo (08/04/2008): Crónica Festival de Málaga, EFE. Consultado el 03/05/2013 en <http://goo.gl/6AK2X>

El País (08/06/1980). “Mañana se estrena *Arrebato*, de Iván Zulueta”. <http://goo.gl/sLtiB>

En memoria de... Iván Zulueta. Reportaje televisivo. Cultural.es (2010): Madrid: TVE. Consultado el 10/03/2013 en <http://goo.gl/QFDR0>

Del Teso, Begoña (31/12/2009): “El vampiro”, Diario Público:
<http://www.publico.es/culturas/282134/muere-ivan-zulueta-el-final-del-arrebato>

Fouce Rodríguez, Héctor (2002): *El futuro ya está aquí. Música pop y cambio cultural en España*
Tesis doctoral dirigida por Cristina Peñamarín Beristáin. Madrid: UCM, Facultad de Ciencias de la
Comunicación, Departamento de Periodismo III.

Genovés Estrada, Isabel (03/11/2011): “Iván Zulueta y su arrebató”.
Consultado el 05/04/2013 en <http://goo.gl/VikhB>

Gómez Tarín, Francisco Javier (2009): “*Arrebato*: de la marginalidad al culto”.
Ponencia en el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine.
Consultado el 05/03/2013 en <http://apollo.uji.es/figt/AEHCArrebatoponencia.pdf>

Herederó, Carlos F. (1989): *Ivan Zulueta. La Vanguardia frente al Espejo*.
Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

Iván Z. Documental dirigido por Andrés Duque (2004). Consultado el 05/04/2013 en
<http://www.andresduque.com/ivanz qt.html>

Losada, Matt (2010): “Iván Zulueta’s Cinophilia of Ecstasy and Experiment”. Sensesofcinema.com.
Consultado el 04/03/2013 en <http://goo.gl/Kc59Q>

M. Torres, Augusto (2011): *300 directores malditos*. Madrid: Cátedra.

Mira, Alberto (2009): “The Dark Heart of the Movida: Vampire Fantasies in Iván
Zulueta’s *Arrebato*”. Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies.
Consultado el 03/03/2013 en <http://goo.gl/V2N6i>

Molina Foix, Vicente (2005): “Pedro y la infame turba”.
En Zurián, F. A. y Vázquez Varela, C. (eds.), *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: UCLM
Consultado el 03/03/2013 en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1131088>

Muñoz Álvarez, Vicente (2011): *Cult movies: Películas para llevarse al Infierno*.
Madrid: Eutelequia.

Navarro Millet, Ausias (2000): “*Arrebato* o el poder de la creación”.
Consultado el 10/03/2013 en <http://serialfa.com/alfa/alfa7/ANavarro.htm>

Pagán, Alberte (2006): “Residuos experimentales en Arrebato”. En Cueto, Roberto (ed.), *Arrebato... 25 años después*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat. Consultado el 03/03/2013 en <http://albertepagan.eu/cinema/teoria-e-critica/ivan-zulueta/>

Rockdelux (noviembre de 2004): “Iván Zulueta. En los límites de la pausa”. Entrevistado por Ricardo Aldarondo. Consultado el 07/04/2013 en <http://ivanzulueta.net/prensa/entrevistas/ivan-zulueta-rockdelux/>

Sánchez Biosca, Vicente (2006): “Arrebato: cine de cámara y film de culto”. En Cueto, Roberto (ed.), *Arrebato... 25 años después* (pp. 157 – 172). Valencia: Filmoteca de la Generalitat. Consultado el 06/03/2013 en <http://apolo.uji.es/fgt/AEHCArrebato Ponencia.pdf>

Sur Express (15/12/1987): “Iván Zulueta. Objeto de culto”. Entrevistado por Borja Casani. Consultado el 14/04/2013 en <http://ivanzulueta.net/prensa/entrevistas/ivan-zulueta-sur-expres/>

Vigal, Tesa: “Arrebato de Iván Zulueta”, La película secreta, nº2. Twakan.com. Consultado el 04/03/2013 en <http://www.twakan.com/numero2/ArrebatoZulueta.htm>

Zulueta, Iván (2002): *Arrebato. Guión cinematográfico* (escrito en 1979). Prólogo: M. Torres, Augusto. Madrid: Ocho y Medio (Colección Espiral, nº 16).

ANEXO 1: Capturas del film

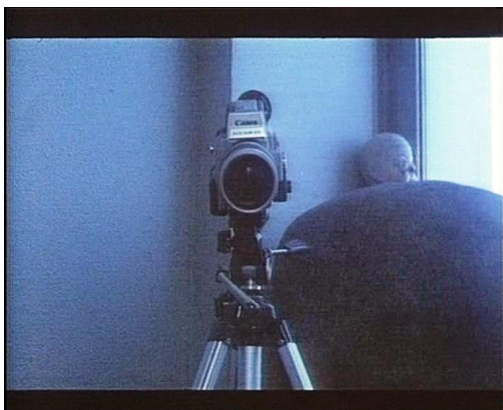


Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

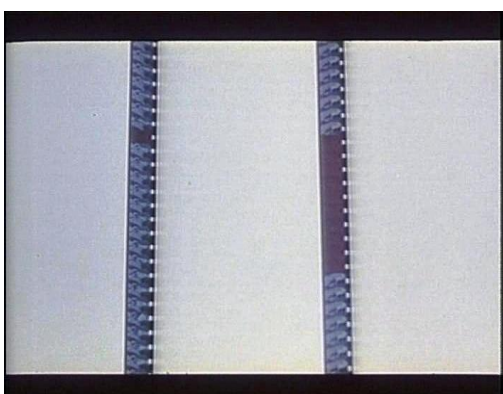


Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12