

Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:

La mirada devoradora del arrebató

Autor/es:

Moreno Cantero, Ramón

Citar como:

Moreno Cantero, R. (1994). La mirada devoradora del arrebató. Vértigo. Revista de cine. (10):58-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43011>

Copyright: Todos los derechos reservados.

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



LA MIRADA
DEVORADORA
DEL ARREBATO

RAMON MORENO CANTERO

1. La vanguardia superada

Los planteamientos visuales de Iván Zulueta siempre producen la misma impresión: extrañeza. Una extrañeza que —generalmente— impide la consideración analítica estricta, ya que tanto los cortos realizados durante la década de los setenta, sus dos largometrajes y el episodio grabado para una serie televisiva (PARPADOS, 1989), forman parte de un

Este trabajo no pretendía en principio hablar exclusivamente sobre ARREBATO (1979, Iván Zulueta), sino ofrecer una panorámica sobre el lugar de la mirada en la experiencia cinematográfica; sin embargo, el film de Zulueta se ha extendido durante la redacción tal y como ocurre con la mancha roja sobre la película de su protagonista, imponiendo su presencia sin posibilidad de rechazo. Hasta cierto punto, un moderado "arrebato" se ha adueñado del firmante: las líneas que siguen son pues producto de ese estado.

caudal tan heterogéneo como inabarcable; no existe estilo cinematográfico o artístico que pueda encauzarlo, por que la acumulación de referentes y materiales nace sin conexión alguna

entre los mismos, latiendo con un pulso irregular y bombeando dispersión sin cesar. La postura más tradicional ante lo que sin duda supone una dificultad para el acercamiento es englobar a Zulueta en ese inmenso cajón de sastre que hemos nominado como "vanguardia"; pero incluso los que lo han hecho, reconocen que esa categoría (cuya indefinición inmanente excusa de definición a los textos que recoge bajo su ala) es estrecha en este caso. Y de nuevo nos quedamos ante la extrañeza, esquivada en ocasiones por la erudición y la documentación ¹.

Si la consideración conjunta no funciona, el único camino posible es descender al detalle: centrar el visor analítico en las imágenes y dejar que ellas marquen su lectura, por encima de cualquier dimensión estilística o autoral, y evitando esa tentación contextualizadora cuya intromisión nos alejará de la mirada necesaria para desentrañar la particular relación estética operada con ARRE-

(1) Sin duda el estudio más amplio y riguroso sobre la figura que nos ocupa y que recoge una mayor documentación sobre todos sus trabajos, comentados por el propio director, es el firmado por HEREDERO, C.: **Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo** (19 Festival de cine de Alcalá de Henares, 1989).

BATO. En parte trataremos de construir esa mirada, o mejor aún, trataremos de recuperarla.

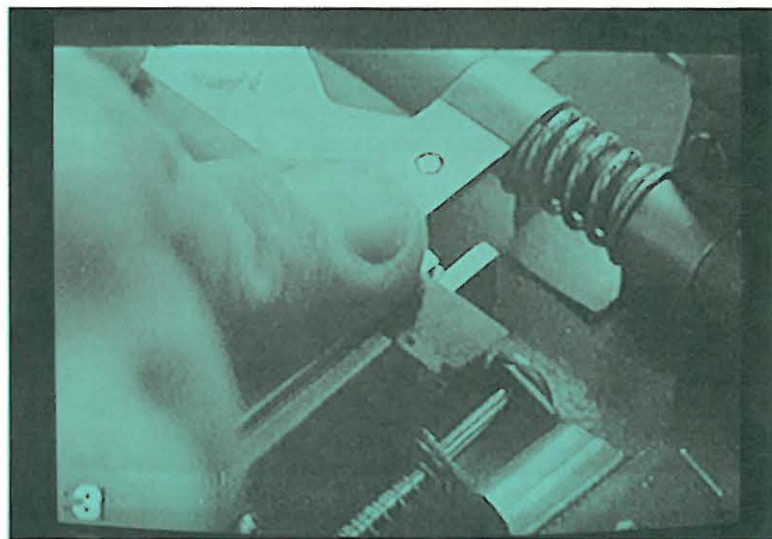
2. La materia que no quiso ser lenguaje

Las primeras imágenes de ARREBATO muestran unas manos en plano-detalle manipulando y uniendo fragmentos de celuloide, pero sobre todo cortándolos: un enfoque directo sobre la parte más física del proceso estético, aquella de la cual nunca nos interesamos porque supone el contacto (sucio, manual) con el material básico; posteriormente sabremos que lo importante de ese celuloide es una gran mancha roja, es decir, algo en nada semejante a un relato (figurativo o no, institucional o vanguardista) que pueda servir de asidero al sentido. Si en este **substrato matérico** no existe sentido, sólo nos queda registrar su presencia en sí, así como el contacto brutal —por medio de una cuchilla— que protagoniza con unas manos grises (FIG. 1).

A continuación se produce una sucesión de primeros planos sobre objetos anónimos sin función narrativa asignada (cassette, llave y película de Super 8 mm) que son envueltos por una sombra casi en contraluz que apenas alcanza entidad como personaje (lo que graba en un magnetófono no aclara nada), semivelado por una exposición saturada de azul. La precariedad informativa que domina la escena antecede otra precariedad que se hará patente, la del sentido, pero que es avisada: una sirena aumenta su volumen durante el embalaje, con una clara justificación transdiegética, la de prevenir. La sirena volverá a sonar en la cuarta secuencia del film, cuando José Sirgado (Eusebio Poncela) pulveriza unas pastillas que está a punto de tomar, colocando los significantes de ambas escenas (película envuelta y drogas) en el mismo registro, el de la **adicción**. Por otra parte, esa sombra consumida e irreconocible que es Pedro (Will More) resume en su debilidad física y visual los efectos de cualquier tipo de adicción (FIG. 2).

Pero antes de que ese concepto-vértice se manifieste, la primera secuencia avanza, ahora con un plano picado de la calle, compuesto con una perspectiva geométrica tan rigurosa que el suelo cuadrículado y esas dos farolas en forma de cruz dan una primera impresión de extrañeza: profundizando con la mirada, es un cuadro irrealmente ordenado, con un punto de anarquía en los maceteros de un lado, bajo los cuales se forma y desaparece la palabra ARREBATO (FIG. 3); lugar dedicado al nombre —de breve vida— que designa la operación narrativa y vital que se va a desencadenar, pero que también condensa —coherentemente— un orden levemente alterado. Las palabras que componen

esos créditos (nombres de los actores) surgen ahora sobre el paquete antes mencionado, y, al igual que el título, acaban nada más comenzar, troceadas por la cera roja que lacra el envoltorio, y cuya semejanza con un go-teo sanguíneo es consolidada cuando se ex-



Figuras 1 y 2

tiende para formar el sello de correos precisamente sobre el nombre de Iván Zulueta, que desaparece inundado, coagulado (FIG. 4). Supone una extrema perversión que adelanta la **eliminación del "yo"** que —a priori— debiera quedar más anclado en todo dispositivo artístico, el del autor, y que es equiparable a la que van a sufrir los protagonistas cuando se abandonen al material primigenio (fílmico o substancial: droga) desimbolizado, abandonados a su pura **textura real**.

Reordenando lo expuesto, esta primera secuencia incluye casi todos los significantes claves cuya combinación dinamiza la propuesta argumental: una materia bruta no procesada por la estética cinematográfica; el efecto adictivo y de "arrebato" que puede provocar una exposición directa ante esa materia; y el componente real que implica —lindando en la autodestrucción— cuya metáfora visual es algo muy parecido a la sangre go-teando.

Figura 4

La segunda secuencia reafirmará todos los ingredientes intuídos. Comienza con un encadenado a un féretro en llamas que emborrona la imagen perteneciente a una ficción, la del director de terror (serie Z) José Sirgado en su sala de montaje: una vampira sale del ataúd, dando origen a una discusión entre José y su montador sobre el lugar en que debe cortarse; de nuevo el celuloide —como sustancia primigenia— sometido al contacto manual, que incluso es marcado en un momento dado para señalar el corte, no escatimándose las impurezas visuales propias del copión. Esa imagen en blanco y negro impura, distorsionada, casi quemada, parece resistirse a su refinado; un substrato bruto que rechaza el trabajo canalizador de sentido y que se inmiscuye inundando nuestra visión súbitamente, al tiempo que emana por los resquicios del sistema, en un imprevisto primer plano de la vampira mirándonos que roza el límite enunciativo (FIG. 5). Respondiendo a una pregunta de su montador sobre la pertinencia de alargar el plano para que la película tenga un auténtico final, José le dice: “no hace falta, ¿no lo ves?, nos lo comemos”. Respuesta a la demanda de ordenamiento lingüístico que evidencia la lucha, en imagen y diálogo, entre lo real que quiere escapar y el modelo dominante conteniéndolo. La frase de José es premeditadamente caníbal (“nos lo comemos”) y rima con aquella recomendación que Pedro le hará a propósito de su propio film: “digiérela y devórala”, pero sin cocción previa, podríamos añadir nosotros, sino en crudo.

Montador y director comparten un plano medio separados por la tira de celuloide transparente (FIG. 6), y el movimiento de ambos siempre tendrá un elemento intermedio que los aísla; a partir de aquí no aparecen juntos en el mismo encuadre: el montaje se encargará de dividirlos más, ocupado en seguir el corte y empalme de otros trozos de celuloide. La separación no es casual, ya que plasma dos actitudes ante la imagen: una, racional y segura; la otra, irracional y arriesgada,



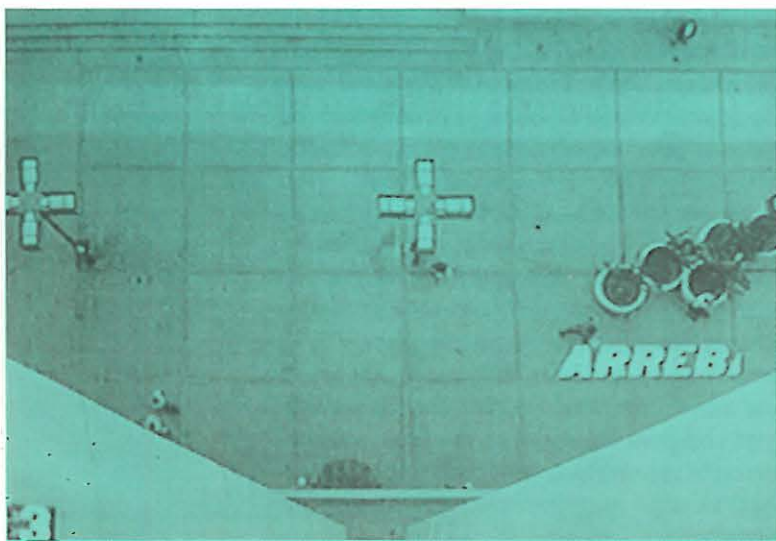
la que busca —aún tímidamente— su tacto.

Y tras la significativa frase de José disfrazado de vampiro “no es a mí a quien le gusta el cine... sino al cine a quien le gusto yo” que asume una relación de dependencia-adicción voluntaria, vuelve a surgir la vampira, ahora encerrándose y quemándose en el ataúd también voluntariamente, y que actúa como metáfora visual de lo dicho por Sirgado; el copión se ha inmiscuído con plena conciencia de su transdiégesis, ya que ese fragmento es justamente el eliminado (FIG. 7). El ingrediente fundamental ha inundado el encuadre, escapando al necesario trabajo simbolizante que usualmente lo controla, escapando en suma a la cadena del lenguaje.

La insistencia por evitar consumir este proceso estético simbolizador refleja un rechazo hacia el entramado icónico-lingüístico no gratuito, sino inevitable dada la horfandad esencial, ontológica, que ese sistema (generalmente estabilizador) puede llegar a provocar. Tomemos el ejemplo de Andrei Tarkovski, y en concreto, de su segundo largometraje ANDREI RUBLEV (1966). Parte de la sensación de vacío² que sentimos tras asistir a una “experiencia-Tarkovski” proviene de haber quedado expuestos al trabajo de escritura en sí (no a su conclusión) y al sufrimiento que comporta, extremo en el caso de Andrei Rublev, el torturado pintor ruso medieval: aquí la materia primigenia es pictórica y no estrictamente fílmica, pero la sensación es idéntica. Una experiencia ya vivida por esas figuras que disolvían su conciencia colectiva conscientemente a cambio de un nuevo orden estético que sustituya el código imperante, y a las cuales llamamos “románticas”; si algo une Tarkovski con el más desesperado pintor inglés del siglo XIX, J. M. William Turner, es la fascinación: por el proceso de figurativización operado en las obras del fresquista ruso en el caso del primero y por la desfigurativización progresiva del segundo en casi toda su producción pictórica. Pero esa fascinación es la misma en los dos: se trata de la (de) construcción, y del

(2) Los dos trabajos que mejor diagnostican el carácter de la escritura tarkovskiana son: ALONSO GARCIA, L.: “La dimensión del horror: imágenes de Andrei Tarkovski” en *Archivos de la Filmoteca* nº 8, febrero 1991, pp. 20-25, y GONZALEZ REQUENA, J.: “El texto-Tarkovski: el cadáver del relato” incluido en *El cine soviético de todos los tiempos* (Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, pp. 313-320).

Figura 3



(3) Iván Zulueta subraya pocas frases en la sinopsis que él mismo realizó del argumento de ARREBATO, y una de ellas es: "sus obsesiones por el ritmo en las imágenes", refiriéndose a los films de Pedro (Archivos de la Filmoteca, nº 6, junio/agosto 1990, p. 118). Por otra parte, gran cantidad de los cortos realizados por el director se fundamentan en la aceleración como método para ¿relacionar? materiales dispersos; uno de ellos parece firmado por el propio Pedro, siendo el antepasado directo de sus atropelladas filmaciones: A MAL GAMA (1976). Parte de las imágenes incluídas en ARREBATO proceden de esos cortos.

(4) El ritmo sincopado de ese disco parece inspirado en la música electrónica de mediados de los setenta — a la manera del Jean-Michel Jarre de OXYGENE (1976) y EQUINOXE (1978)— cuya tónica dominante era precisamente la repetición; lo mismo sucede con ese sonido semejante a un contador geiger, cuyos golpes van acelerándose hasta formar un "continuum" electrónico, y que suena cuando José pierde su propio ritmo al quedar "hipnotizado" frente al televisor por Pedro, y cuando éste le muestra una de sus películas.

(5) La dimensión siniestra que se esconde bajo dos cadencias rítmicas radicalmente opuestas unidas a una mirada delirante, casi virgen, puede comprobarse en una secuencia de BRAM STOKER'S DRACULA (1992, Francis F. Coppola), justo antes de que Drácula-lobo copule bestialmente con Lucy, avanzando a golpes subjetivos de movimiento entrecortado, mientras Mina se acerca a la escena con su propio ritmo todavía controlado: la desincronía entre ambos tiempos es lo que diferencia una experiencia real "arrebata" (del vampiro) de una experiencia racional "frenada" (de Mina).

(6) Esa idea queda reconocida explícitamente en la inauguración de otro film preocupado por la latencia delirante de la mirada: me refiero al primerísimo plano de un ojo ávido con el que comienza PEEPING TOM (1960, Michael Powell). No es la única semejanza con ARREBATO: los protagonistas de ambas obras mueren víctimas de una cámara de Super 8 que excede su mera función instrumental.

reconocimiento (desgraciado) de la imposibilidad por finalizar el trabajo simbolizante de una forma satisfactoria: esto condensa la esencia romántica, y conecta en la misma carretera sin retorno a Turner, Tarkovski y Zulueta.

3. Cuando el ritmo se torna delirio

El primer contacto entre Pedro y José no es dialogado ni físico (casi ni es visual), sino rítmico: todo se acelera (mientras José se paraliza) en una sucesión vertiginosa de imágenes televisivas. Y es que Pedro está obsesionado con la "pausa", ese intervalo incalificable que trata de devolver a la mirada (por medio de la cámara) una substancia sin adulterar, para lo cual necesita controlar el ritmo preciso, demandando de José alguna solución técnica para conseguirlo: ésta será el "interval timer", un aparato que regula la cadencia de disparo en la cámara de Pedro. Con ese auténtico milagro pretende indagar en el espacio (o en el vacío) que intuye existe entre las imágenes, o mejor, penetrarlo hasta el mismísimo dolor. Pedro se define como una "criatura estática" antes de hablar de días y siglos como si fuesen lo mismo, y algo estático es más receptivo a los ritmos exteriores que fluyen alrededor. Sus películas caseiras en Super 8 carecen de discurso vertebrador: avanzan a golpes, sin un fluir continuo sino fragmentado, tratando de pararse en esa fuga por medio de la más inconsciente de las dispersiones.

Pero la fe de Pedro-Iván en la alteración rítmica³ como medio para acceder a la experiencia con lo real no sería consecuente si el ritmo no se adueñase del propio lenguaje: y esto es lo que sucede cuando se articula la estructura memorística de José al recordar (en sendos "flash-backs") sus encuentros con Pedro. La forma de finalizar ambos retornos se basa en la repetición: la primera vez con una pantalla de televisión desintonizada sobre la que surge fantasmal el rostro deseante de Ana (Cecilia Roth) mirándonos; el ruido de un canal sin emisión y la indescriptible cortina visual que provoca puede llevar al enganche de la mirada en esa visión fragmentaria que casi forma una continuidad gracias a su constante repetición. El segundo retorno se consigue interrumpiendo el recuerdo de las frenéticas películas de Pedro con un disco que se repite por culpa de Ana, como si estuviese rayado⁴; pero la imagen también se raya, coincidiendo los cortos silencios entre salto y salto con espacios en negro que supeditan la narración instituida al ritmo y la colocan

en la antesala del delirio, o al menos, del vacío.

Al fin, la pausa y el freno en el ritmo se revelan como una forma de retorno a la infancia según la experiencia que Pedro transmite a José y Ana: eso es lo que llamamos "arrebato". Horas enteras enganchados a los cromos de una vieja película de aventuras, o a una estropeada muñeca de Betty Boop... José ya fijó su atención en el cartel de un film de Walt Disney mientras recorría la Gran Vía madrileña en la tercera secuencia. La infan-



cia como estado límbico perdido por la educación racionalista y cuya recuperación exige deceleración; pero recuperamos algo más también: la capacidad profundizadora de la mirada, perdida en el laberinto adulto de la educación icónica occidental iniciada en el Renacimiento, la misma que eliminó su función delirante⁵.

Y es que no se persigue, finalmente, la interrupción de la narratividad ni del relato, sino del fluir que preside el discurso audiovisual

moderno, intuído por ese televisor que ilumina constantemente el apartamento de José; ese fluir ininterrumpido es lo que asegura el sentido de la percepción actual, y no admite freno, so-

cial o individual... excepto quizás para el arrebato.

4. Una mirada devorada y adicta

Tras exponerse ante un material bruto —al cual se accede por medio de la fuga temporal— sobreviene el efecto, el "arrebato" de la mirada, que es —al fin— el punto nodal⁶: ese es el terreno en el cual nos jugamos la esencia, una mirada devuelta a su primitivo estado salvaje por el cual accede a terrenos invisibles para otras retinas. Recordemos que la particular mirada de Pedro está afectada

La propuesta argumental de ARREBATO es una materia bruta no procesada por la estética cinematográfica

ARREBATO
Director
Iván Zulueta
Producción
Nicolás Astiarraga P.C., 1979
Productor
Augusto Martínez Torres
Guión
Iván Zulueta
Fotografía
Angel Luis Fernández (Eastmancolor)
Música
Grupo Negativo
Montaje
José Luis Pelsez
Intérpretes
Eusebio Poncela (José Sirogado), Cecilia Roth (Ana Turner), Will More (Pedro P.), Marta Fernández Murro (Marta), Helena Fernán Gómez, Carmen Giral, Antonio Gasset

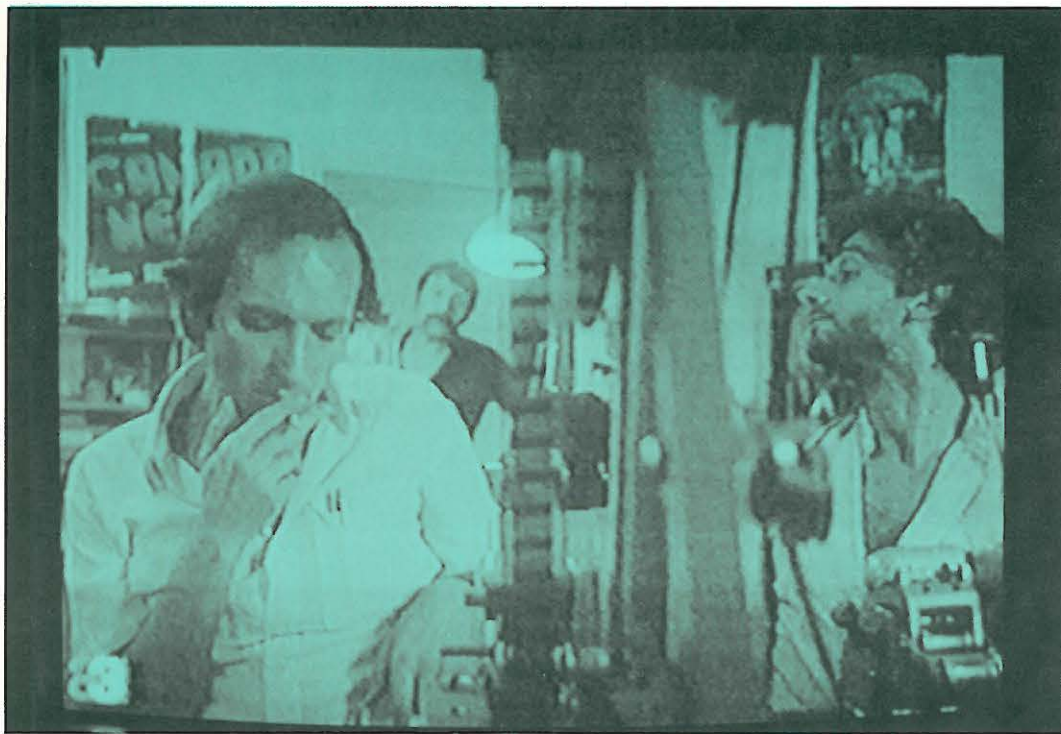


Figura 6

por la devoración, y ésta se manifiesta en sus películas y en sus frases (“digiérela y devórala”, refiriéndose a ¿su? última filmación).

En la cuarta secuencia y por tercera vez en el film (antes fueron el embalaje del paquete y el montaje del celuloide), asistimos a otro proceso detallado en primerísimos planos: la preparación de una dosis de caballo y el inyectado en vena por parte de José. Es un enfoque directo al nudo de ARREBATO, necesario; la aguja entera penetra hasta el fondo, dejando un punto de sangre escapar. Fusión literal entre objeto (aguja, droga), carne y sangre, provocando el estado “arreatador” posterior. A imagen y semejanza del arreatado propuesto por Pedro: objeto (cromos, muñeca) que repercute sobre carne y sangre deceleradas por el ritmo exacto que busca recuperar la substancia anterior a su transformación. El pinchazo descrito puede repugnar a un ojo “formado” en el mecanismo estético

clásico, pero consuela en parte aquella mirada que pueda estar en estado salvaje, ya que penetra sin ambages en una latencia real sobre la cual rara vez queremos aproximarnos por resultar intolerable⁷.

Detengámonos un poco más en las filmaciones de Super 8 que centran la obsesión de Pedro; acumulan aceleración sin sentido, devorando el movimiento exterior (“me dediqué a poseerlo todo”), gentes, fenómenos atmosféricos, luces, viajes, y tres formas alargadas sinónimas del placer que se suceden súbitamente: un pene en erección que cre-

Ese film ininterrumpido es lo que asegura el sentido de la percepción actual, y no admite freno, social o individual... excepto para el arreatado

alejan del auténtico foco real, el que se esconde en “el otro lado” de la pausa, de la cámara, cuando ésta no es sólo un objetivo que registra...sino algo más vivo.

En efecto, la resolución de ARREBATO consiste en una cámara autónoma revelada como un ser que vampiriza la vida de Pedro y la traslada al celuloide en forma de mancha roja que se extiende hasta ocupar toda la cinta, al tiempo que Pedro disminuye, devorado. Ahora bien, la máquina tan sólo ha respondido a la demanda que Pedro le hizo, como sujeto atrapado por su propia mirada virgen y radical: ésta opera un desgarrar largo tiempo buscado, provocando el desdoble, proyectando el “yo” más ávido del sujeto en

un ojo más salvaje, justamente el que está desprovisto de carácter humano. A partir de aquí la cámara será un puente sin regreso “al otro lado” de una retina brutal en su énfasis profundizador: y al otro lado espera el

delirio.

Consecuentemente, tamaña monstruosidad (un ojo mecánico vivo) no puede sino asesinar a un ser tan despreocupado por el poder de la mirada como es la prima de Pedro, Marta (Marta Fernández Muro): cuando ella desaparece, el encuadre queda casi vacío, enfrentándonos directamente con el monstruo, en un momento escalofriante cercano al pánico más especular, ya que eliminar (haciéndolo desaparecer) el punto de vista humano que otorga sentido a la representación supone una subversión extrema del MRI cu-

ce, un cigarrillo con larguísima colilla apagándose, y otra aguja inyectando en vena, de nuevo en plano detalle. Después de esos tres insertos, un cuarto que responde a los mismos: esa mosca que, atrapada en una gota de líquido ámbar, coloca al sujeto-víctima en una espiral de “goces mundanos” que pueden aproximarlos a lo real por su dimensión destructora (algo que queda bien claro cuando Pedro vuelve a caer en ellos con su “amiguita” Gloria) pero que lo

(7) Zulueta ya utilizó esta brutal imagen en el corto COMPLEMENTOS (1976), pero desasistido de cualquier andamiaje simbolicizador, abandonada a su propia franqueza visual: así lo señala e interpreta SANCHEZ-BIOSCA, V. en “Fragmentos de un delirio” (*Archivos de la Filmoteca*, nº 6, junio/agosto 1986, p. 101).


ya consecuencia inmediata es la precariedad de la mirada receptora, a la cual se le **arrebata**, súbitamente, el escudo normativo-lingüístico que la protege con tanta eficacia.

Una vez que José comprende la cesura que ha tenido lugar en Pedro, difícilmente podrá sustraerse a su atracción, y así acudirá al encuentro con el dispositivo capaz de conseguir el desdoble.

Frente a la cámara, José verá a Pedro desde el otro lado (sobre una pantalla, emitido por un

proyector sin luz) reclamándolo, pero también verá su propio rostro indicándole que no se coloque frente a la cámara. Sin embargo lo hace, en un estado de pánico puro cuyo hiriente terror es transmitido por medio de una agudísima nota que sube y sube; José se tapa los ojos con un trozo de sábana, es decir, **no quiere ver**: por fin comprende que es la mirada en latencia real lo que provocará su fragmentación. Pero es tarde: la cámara (ahora cañón) acelera su cadencia de disparo hasta convertirse en un ametrallamiento. Cuando esto sucede, la imagen sin vida de José se ensucia y pasa a convertirse en un trozo de copión con ruido de proyección: es decir, pasa de ser cinematográfica instituída a ser fil-

mico-matérica (**FIG. 8**). Una imagen bruta que rima sin duda con aquella que mostraba una vampira quemándose en la segunda secuencia, en otro copión igual de rayado y sucio. La misma música de Wagner en ambos planos enturbiados los une en idéntica coordenada: José convertido en un substrato anterior a su procesamiento, recuperado (arrebatao) por una mirada que ha olvidado su educación y lo enfrenta a la consumación del desdoble.

Y al igual que el William Wilson de Poe, semejante enfrentamiento solo se salda con el delirio, siendo éste predecesor de la disolución a la que forzosamente se ve abocado cualquier sujeto escindido en dos. 

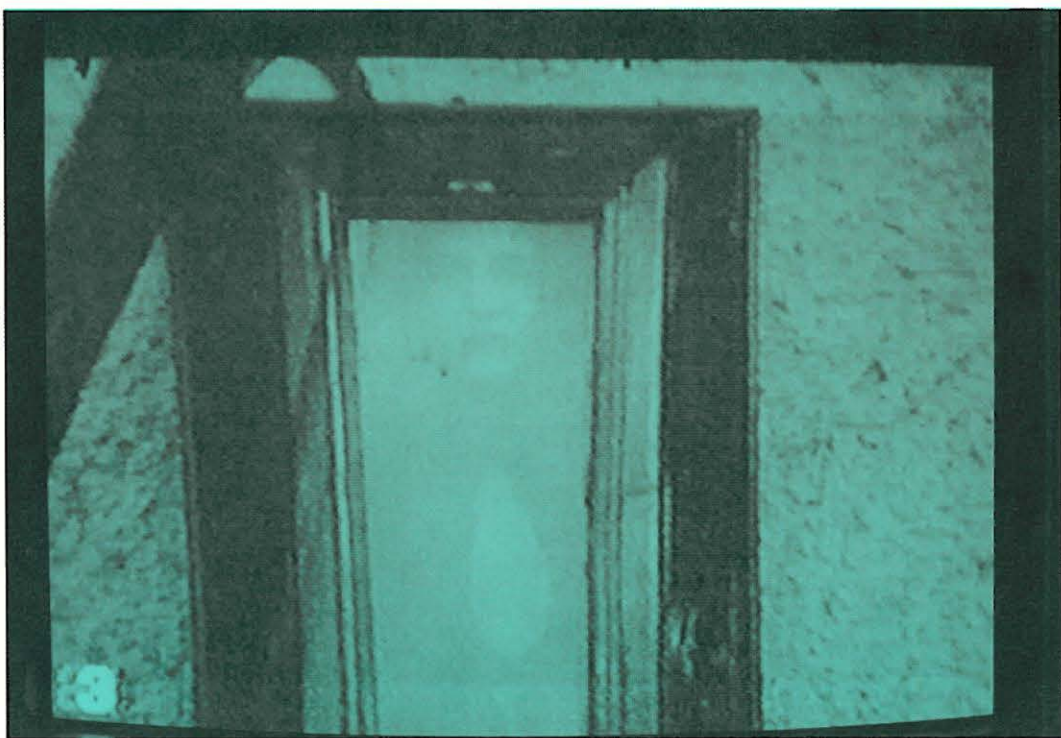


Figura 7



Figura 8