

La crítica y Arrebato

(The critique and Arrebato)

Rodríguez, Hilario J.

El Tallar, n.º 21

19180 Marchamalo

e-mail: hilariojrodriguez@hotmail.com

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 25-35]

España. Años setenta. La transición trae nuevos aires. Todo parece estar abierto a todo. Incluso los críticos cinematográficos hablan idiomas extranjeros. Parece el momento propicio para el estreno de Arrebato, pero lo que en principio debería haber sido un diálogo con un cine cargado de propuestas, acabó siendo lo mismo de siempre: un filme maldito a añadir a una larga lista. Años después, a medio caballo entre los años ochenta y los años noventa, la crítica española, provista de armas más sofisticadas que las de los años setenta, vuelve a hacer lo de siempre, es decir, reducir la forma a mero contenido.

Palabras Clave: Transición. Críticos cinematográficos. Arrebato. Filme maldito. Años ochenta y años noventa. Forma. Contenido.

Espainia. Hirurogeita hamargarreko urteak. Trantsizioak aire berriak dakartza. Dena denetara irekia dagoela dirudi. Are zinematografia kritikariek ere kanpoko hizkuntzetan hitz egiten dute. Arrebato estreinatzeko une egokia dela ematen du, baina hasiera batean proposamenez beteriko zinearekiko elkarrizketa izan zitekeena, betikoa izaten amaitu zen: beste film madarikatu bat, zerrenda jada luzeari eranstekoa. Zenbait urte geroago, laurogei eta laurogeita hamarrekoko urteen erditsuan, espainiar kritikak, hirurogeita hamarrekook baino arma sofistikatua goak lagun, betikoa obratzen du berriro ere, hau da, forma eduki huts bihurtu

Giltz-Hitzak: Trantsizioa. Zinematografia kritikariak. Arrebato. Film madarikatua. Laurogei eta laurogeita hamarrekoko urteak. Forma. Edukia.

Espagne. Annés soixante-dix. La transition apporte un air nouveau. Tout paraît être ouvert à tous. Même les critiques cinématographiques parlent des langues étrangères. Il semble que c'est le moment propice pour la sortie de Arrebato, mais ce qui aurait dû être en principe un dialogue avec un cinéma chargé de propositions, se termina comme toujours: un film maudit à ajouter à une longue liste. Des années après, à cheval entre les années quatre-vingt et les années quatre-vingt-dix, la critique espagnole, pourvue d'armes plus sophistiquées que celles des années soixante-dix, refait ce qu'elle fait toujours, c'est-à-dire, réduire la forme à un simple contenu.

Mots Clés: Transition. Critiques cinématographiques. Arrebato. Film maudit. Les années quatre-vingt et les années quatre-vingt-dix. Forme. Contenu.

“Todas las proposiciones valen lo mismo”.
Ludwig Wittgenstein

“La verdad, al hombre que la viera, lo sumiría en el silencio”.
Jorge Santayana

“Si un sentido unívoco se identifica con una obra, ésta se halla condenada sin remedio; desprovista de ese halo de indeterminación y de ambigüedad que halaga a los glosadores y los multiplica, sucumbe a las miserias de la claridad y, al dejar de desconcertar, se expone al deshonor reservado a las evidencias”.

E. M. Cioran

“El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida en que excava, destruye; escarba hasta más allá del texto”.

Susan Sontag

En 1979, en mitad de un festival de cine experimental y de autor que por entonces se celebraba anualmente en Vigo (Pontevedra), se proyectó *Arrebato*, un filme del cual nadie parecía tener referencias, porque tampoco su director, Iván Zulueta, contaba con grandes credenciales a sus espaldas, a no ser para quienes *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) era algo más que un típico producto de su época, una época muy *camp* y desenfadada, o para quienes habían tenido la oportunidad de ver los cortometrajes del realizador, poco –o nada– conocidos fuera de ciertos circuitos madrileños. Yo, desde luego, antes de entrar en el cine no sabía bien qué iba a deparar *Arrebato*, aunque su título me resultara cuando poco sugerente. Los afiches, eso sí, me sorprendieron, sobre todo por sus contrastes. De alguna forma, y sin yo saberlo, en ellos se esbozaba el carácter de pastiche del propio filme. Cecilia Roth iba vestida de Betty Boop y tenía un foco dirigido hacia ella, que la iluminaba delante de una pantalla, en una habitación en penumbra donde parecía bailar. Eusebio Poncela, con el embozo de una sábana cubriéndole media cara, daba la sensación de esconderse de algún tipo de amenaza en una habitación donde la luz era intensa y azul, matinal; a él también se le veía preparándose un *chute* en otro afiche. Y Will More, creo recordar, ponía expresiones raras, unas veces de bobalicón y otras de iluminado. Me pareció, al comprobar las diferencias, una compleja serie de imágenes inconexas. Drogas, cine, imitaciones, suciedad, calor, frío, miedo, sonrisas... En definitiva, era como si aquellos afiches hubiesen sido sacados de filmes distintos. No había una gran correspondencia entre sus imágenes, a no ser por los actores, aunque hasta ellos mismos resultaban extraños si se comparaban sus rostros en cada uno de los afiches. Aun así, era pronto para avanzar teorías. Además, el festival ya tenía acostumbrados a los espectadores, y a mí más que a nadie, a las sorpresas. Después de ver filmes de Philippe Garrel, Antoni Padrós, Michael Snow, Jonas y Adolfas Mekas, Kenneth Anger, Maya Deren, George Kuchar o Andy Warhol, era difícil, por no decir imposible, tener certezas, prever por dónde irían los tiros con *Arrebato*. Los filmes habían dejado de ser algo claro y reconocible, es decir, habían dejado de ser meras narraciones de historias, siguiendo casi siempre la estructura planteamiento-nudo-desenlace, para transformarse en algo más difuso.

Mi idea del cine no estaba en aquel momento demasiado formada, y el festival de cine experimental y de autor, en los tres años que duraron las subvenciones y la respuesta del público, fue contribuyendo a confundirme todavía más. Un filme podía consistir en cien minutos de tomas fijas de un individuo encima de una roca, un bebé entre nubes de algodón o un jinete galopando en círculo. O bien la pantalla se oscurecía con un fundido que duraba cincuenta minutos. Eso cuando no le daba a los guionistas por ponerse estupendos, con largas parrafadas de aquí te espero. Más que un festival de cine, parecía un catálogo de ocurrencias. Ver aquellos filmes y compararlos con los vistos anteriormente suponía un salto abismal, como el que va de un museo de arte antiguo a un museo de arte contemporáneo. De Piero de la Francesca se pasaba a Mark Rothko en apenas un parpadeo. Cosa demasiado difícil, porque era, y es, como asomarse un día a la ventana y ver un mundo distinto, e incomprensible a primera vista, donde antes, después de haberse introducido poco a poco el espectador, estaban las personas de costumbre, ubicadas en el espacio de costumbre: farolas, pasos de peatones o tiendas, y ahora el paisaje ya no aceptaba al espectador, además de mostrarle elementos que éste no podía reconocer y que le mantenían a distancia, apartado, como si su mirada se hubiese transformado en un obstáculo imposible de sortear.

No; yo no entendía los filmes del festival de cine experimental y de autor, aunque me sintiese atraído hacia ellos de forma inelectible. Quería verlos, pero sin necesidad de saber si eran buenos o malos, mejores o peores, pues no creía que radicase en su calidad el grado de interés que podían despertar. Por eso me alegraba de que no hubiera premios ni nada por estilo en el festival; sólo habría faltado un palmarés para rozar el terreno del despropósito, cuando poco a ojos de un núbil estudiante como yo, sin grandes dotes para nada, compensando mis carencias con dosis de un entusiasmo nervioso, febril, suficiente para contrarrestar mi ignorancia.

Yo casi siempre acababa confundido, agotado, harto de tantas imágenes sin acontecimientos, en parte por querer verlo todo, a menudo a un ritmo de cinco o seis filmes por día. Pero intentaba disimular, porque mucha gente a mi alrededor no sólo quedaba encantada con aquellos galimatías, sino que por encima los entendía. Las conversaciones al salir de cada proyección no tenían desperdicio. Se hablaba del marxismo, de las revoluciones, del caos, de la nada, del feminismo... Quizás debería haber llevado conmigo un cuaderno para anotar las palabras. Muchas me eran tan desconocidas como los nombres de los pueblos de Rumanía o las tribus de Ruanda. Semiología, deconstrucción, gramática generativo-transformacional, Noam Chomsky, Marshall MacLuhan, Herbert Marcuse, el hombre unidimensional, Jean-Paul Sartre, Louis Althusser... Menudo batiburrillo. Claro que yo tenía la disculpa de ser joven y de estar indocumentado. Cursar tercero de bachillerato tampoco le permitía a uno hacer alardes. Lo que me desconcertaba, sin embargo, era lo poco que se hablaba en general de cine, o sea, de John Ford, de Orson Welles, de Rainer Werner Fassbinder, de Francis Ford Coppola, de Ingmar Bergman, de Robert Flaherty, de Luis Buñuel o de alguien a quien yo pudiese identificar. Porque lo cierto es que, si no estaba al tanto de quiénes eran los individuos o de los conceptos de los que hablaba la gente, al menos sabía nombres de realizadores, productores, acto-

res, guionistas o directores de fotografía, como otros chicos de mi edad podían conocer las alineaciones de los equipos de fútbol de la liga española. Desgraciadamente, en el festival mis conocimientos servían más bien de poco. Por eso prestaba atención, procurando abrir la boca lo menos posible, no fuera a desentonar o a meter la pata. Quería ser parte de aquel mundo a cualquier precio, y el silencio no me parecía la mayor de las tragedias, aunque yo fuese a la deriva entre frases incomprensibles y lecciones de taxidermia militante.

Arrebato era la última sesión del día, tras una jornada de trincheras, al borde del delirio. A mí me aterraba la perspectiva de encontrarme el equivalente a *En busca del tiempo perdido* de un golpe, como me había sucedido la noche anterior al ver *Ludwig, réquiem para un rey virgen* (*Lüdwig-Requiem für einen jungfräulichen König* Hans-Jürgen Syberberg, 1972.), que había acabado a las dos de la madrugada sin que yo me hubiese movido de mi asiento, pese a estar la mitad del metraje desconcertado, aburrido, en ocasiones, pocas, incluso fascinado. ¿A quién se le ocurría programar filmes como aquél en la última sesión? Sin duda los organizadores del festival eran gente con sentido del humor; no se me ocurría otra explicación.

No obstante, *Arrebato* no fue una experiencia como las otras. Podía resultar un filme desconcertante, incluso a primera vista absurdo, pero nunca tedioso. Era, simplemente, una de esas cosas que nadie espera, o quizás uno de esas cosas por las cuales vale la pena esperar toda una vida. Comenzaba siendo la historia de un director de cine en pleno cabreo emocional, quizás por la irrupción de una antigua amante en su casa, quizás por la madurez irremediable y el desapasionamiento consiguiente que comienza a sentir el personaje... Luego, de repente, el filme se transformaba en algo muy distinto, pues el director del principio conocía a alguien que le enseñaba qué era el cine de verdad. Algo así; no sé. Mi primera impresión sobre *Arrebato* tenía las mismas características de pastiche que el propio filme. En mi cabeza no había un hilo conductor para las imágenes, que se bifurcaban muy a menudo, interrumpiendo el presente con fragmentos del pasado, como si la historia estuviese en la mesa de un montador, todavía falta de ensamblaje.

Para un joven de mis años, era pronto para tener ideas muy formadas sobre nada. Mis respuestas después de cada filme tenían más de entusiasmo o de rechazo que de capacidad crítica. Me dejaba guiar por mis instintos, sin saber en la mayoría de los casos por qué algo me gustaba o dejaba de gustarme. De ahí mi interés por oír a los demás explayándose sobre cine y en concreto sobre aquel cine tan anómalo para el espectador que yo era a la sazón. Necesitaba escuchar, sólo de esa manera podía compensar mi desorientación, equilibrar mis lagunas, mis hiatos, mi defectuosa forma de ver. Incluso llegué a creer que el problema estaba en mis ojos. ¿O sería que a la visión había que sumarle palabras? Puede. Mi problema, claro, estribaba en no saber cuáles eran las palabras oportunas. Aunque tampoco quería limitarme a repetir cuanto oía, era cauteloso y me guardaba de entrar en detalle sobre mis impresiones, en especial con aquel público, al parecer selecto, ya que solían ser los mismos de siempre y una y otra vez rechazaban el cine de consumo, reduciéndolo a media frase o a una onomatopeya en forma de chiste.

- Hollywood es una mierda.
- El cine español también es una mierda.

Las opiniones cobraban una contundencia demoledora e injusta la mayoría de las veces.

Al parecer, el país, España, había salido de un cuarto oscuro, y la gente se sentía capaz de decir cualquier cosa. Por fin había libertad de expresión; uno ya no tenía que morderse la lengua. Las palabras habían dejado de ser propiedad exclusiva de los órganos de poder; el lenguaje y el idioma se liberaban del hermetismo y la fosilización de cuarenta años de dictadura. También el cinematógrafo dejó de estar encerrado en sí mismo, transformándose en un contenido antes que en una forma, abandonando las historias para proponer en adelante mensajes subliminales, por lo general mensajes de agitación. Se conocieron, además, en pocos años cinematografías, como las centroeuropeas y algunas del Tercer Mundo, hasta entonces desconocidas, saludadas con entusiasmo, aunque sólo fuese por ser novedades para la mayoría de los espectadores. Por otra parte, pudo comprobarse cómo en el resto del mundo el espectáculo no estaba reñido con el compromiso, aun si a veces los filmes hacían demasiado hincapié en sus vinculaciones políticas, olvidándose de cuidar las formas o de contar historias con una corrección mínima. Sin embargo, se celebraba cualquier filme, por así llamarlo, comprometido, de carácter socio-político, perdonando sus errores, atenuados por la buena voluntad de su director o por las condiciones de producción paupérrimas y heroicas. Luchar contra las circunstancias adversas, o contra la falta de talento, era, de algún modo, un aval de buen cine, o por lo menos del cine, así llamado por la crítica de la época, ‘honesto’.

Daba la sensación de que no sólo la lengua se había liberado, pues los ojos comenzaban a ver, de momento en las pantallas, un mundo diferente más allá de las fronteras del país. En el ambiente se respiraban frangancias exóticas. Lo extranjero dejó de estar en manos de unos pocos. A Ingmar Bergman le llegó su alternativa en el cine escandinavizado con el estreno de algunos filmes de Bo Widerberg. Los rusos desembarcaron, dejando claro que Sergei M. Eisenstein no era su único hombre a tener en cuenta. Poco a poco, la censura cedió terreno, conforme con clasificar ciertos filmes para mayores de 18 años, cuando no le daba por estrenarlos en la categoría de filmes S o X, tuvieran o no que ver con la pornografía o con el erotismo. Lo importante es que al fin se le otorgaba a los españoles el estatus de espectadores adultos, capaces de elegir. Por eso los gustos sufrieron un período de confusión, pendientes de establecer criterios mientras se asimilaban imágenes ante las cuales el ojo aún no estaba acostumbrado. Durante unos años, no sé si por esnobismo o por qué motivo, el público de arte y ensayo, ya me entienden, prefería hablar sobre lo foráneo, como si lo autóctono no existiese o como si continuase bajo la sombra de la sospecha. Quedaba muy bien desprestigiar categóricamente el cine español, en muchos casos por desconocimiento. Se esperaba un rápido cambio. El cine español debía ser más directo. Ya no era suficiente con provocar por medio de giros y metáfo-

ras; los directores españoles debían ser claros a la hora de criticar la dictadura o poner de relieve sus miserias. Pero el hermetismo de cierto cine de los años sesenta pesaba demasiado, de ahí que muchos filmes siguiesen pareciendo productos anclados en el tiempo, sin lograr conectar con el público mayoritario. Resultaba difícil pasar del morse al habla en dos días, como quien dice. Eso hizo que los filmes mejor recibidos, es decir, algunos de los más taquilleros, de hecho los que luego marcarían el desarrollo del cine español a lo largo de los años ochenta, fueran comedias a la madrileña, como las de Fernando Trueba, Fernando Colomo o Pedro Almodóvar, y no las alegorías de Manuel Gutiérrez Aragón, Enrique Brassó o Jaime Chávarri, que más tarde desaparecieron del mapa o se convirtieron en peones al servicio del cine de consumo o de la televisión.

La realidad pasaba de un estado sólido a un estado gaseoso. Los dramas, las tragedias y las comedias se disolvían, convirtiéndose en formas coalescentes, donde partes de todas ellas podían tener su lugar. Aquella era una manera de derrocar los conceptos, instaurando un período sin certezas, sin nada demasiado determinado, porque todas las cosas querían un enriquecimiento mutuo.

El idioma también quería enriquecerse. Se abrió a los galicismos y a los anglicismos; cuando a uno no le salía la frase oportuna en castellano, podía acudir al francés o al inglés, y asunto arreglado. La gente quería expresarse, sacar afuera cuanto le pasaba por la mente o cuanto le llegaba directamente a los labios, en bastantes ocasiones con un aire cosmopolita mal digerido, mezcla de escaparatismo de *King's Road* y de la terminología de *Cahiers du cinéma*.

La crítica cinematográfica de la época hizo sus pinitos con los idiomas, afrancesándose ante todo, porque el inglés aún era una asignatura pendiente entre la mayoría de los españoles. En las reseñas se quería dejar claro si uno había leído a Jacques Lacan o a Jacques Derrida (yo sigo prefiriendo los Jacks anglosajones, como Jack Daniels), pero muy a menudo sin necesidad aparente o sin conocimiento de causa. A Wim Wenders lo tumbaban en el diván de Carl Jung cada dos por tres; a Stanley Kubrick comenzaban a aplicarle la física cuántica; y Rainer Werner Fassbinder era un caso aparte. Si el presente era un recreo para buscar filiaciones políticas, de derechas cuando se trataba de desprestigiar y de izquierdas cuando se trataba de alabar, el pasado se convirtió en una nube radioactiva. A Frank Capra lo convirtieron en un Walt Disney de la vida; sus personajes de carne y hueso, con su bobalicón socialismo de tres al cuarto, no le daban el pego a nadie. John Ford resultó ser un racista. Casi nadie se salvaba de haber sido algo políticamente incorrecto ante las celosas miradas de los espectadores. Tampoco entre los directores españoles había demasiados que pudiesen tener la cabeza muy alta. Pasados los coqueteos cortazarianos de la Escuela de Barcelona y salvando por los pelos un par de nombres, aquí el cine ignoraba lo que debía ser el compromiso político, que sólo Juan Antonio Bardem asumió con todas sus consecuencias, por mucho que su obra hubiese ido de mal en peor desde sus cortos años de esplendor, allá por los cincuenta, fir-

mando después un par de maravillosos bodrios de gran calado, unas veces para hacer fábulas de una ingenuidad apabullante sobre el sindicalismo y otras para darle rostro al fascismo con planteamientos de parvulario. Al parecer, los clásicos norteamericanos quemaban las retinas del público de arte y ensayo del entonces, les provocaba ftofobia, y el cine español, tras muchos años de torpeza alimentando la ignorancia y el paludismo, tenía, en opinión de estos exigentes espectadores, tenués destellos que prometían, gracias en muchos casos a productores, como Elías Querejeta, que al fin dejaban en la cuneta a José Luis Dibildos y compañía, al menos entre el público de la época, el de nuevo cuño, militante e intelectualoide, en plena transición, momento en el que aún había cine clubs de coloquio y debate, y las sesiones continuas comenzaban a morir en los últimos cines de barrio del país, enormes dinosaurios sin sentido en la nueva España de sectas y tribus urbanas.

A los cinéfilos de salón le gustaba todo lo que oliera a política. De ese modo, el nuevo cine alemán cobró relieve, fuera o no torpe, como el de Fassbinder, pesado, como el de Alexander Kluge, astuto, como el de Volker Schlöndorff, o directamente estúpido, como el de Margaret von Trotta. Bastaba con las consignas para dar entidad a un filme. Incluso el cine latinoamericano se convirtió en uno de los hijos pródigos del entonces, pese a su nula calidad. Los críticos se convirtieron en magos (como lo oyen), sacándose de la manga a genios con nombre de Miguel Littín (hoy quién le recuerda).

A este lado de los Pirineos, Carlos Saura, antigua esperanza blanca del cine español, fue cayendo en el olvido cuando su oportunismo de *qualité* le hizo ir dando tumbos de un modelo cinematográfico a otro, haciendo comedias intelectuales –tras abandonar sus *sesudos* análisis de las crisis de los burgueses de ciudad de provincias–, para intentar luego una versión adulta de los *perros callejeros* de José Antonio de la Loma, filmes sobre la memoria –mezclando a Manuel Gutiérrez Aragón, el plúmbeo cine británico *demodé* y las vacas sagradas del nuevo cine alemán–, acabando su carrera en la explotación de sus escasos éxitos económicos, que no han pasado de ser bonitos álbumes del flamenco, del tango y quizás en el futuro de la samba o del cha cha chá. La decadencia de Saura coincidió con la decadencia de muchos cineastas a quienes el tiempo se le iba poco a poco atragantando, como a Luis García Berlanga o a Fernando Fernán-Gómez. Y a la Guerra Civil le sucedió en el cine español lo que a la Guerra de Vietnam en el cine norteamericano: se insistió en ella hasta la saciedad, convirtiéndola en una victoria moral frente a la derrota física que en realidad había sido.

(Un panorama, en mi opinión, que apenas merece el brochazo de una opinión de barra de bar o de una tesis doctoral si a uno no le entra el hipo después de comer.)

Arrebato surgió en el momento preciso, a modo de palimpsesto, mezcla de nueva comedia madrileña, cinefilia, meditación sobre el lenguaje cinematográfico y propuesta de futuro para los espectadores. Sin embargo, en 1979 todo ese cóctel resultaba prolijo en exceso; era necesario abreviar.

El filme, sea dicho de paso, era a ratos ocurrente, a ratos sombrío, a ratos divertido y a ratos angustioso. Por encima, su director no parecía tomarse a sí mismo demasiado en serio, sin prever, quizás, la repercusión que tendría *Arrebato*, convertido con el tiempo en *cult movie* e incluso en cadáver de análisis en todos los institutos forenses que más tarde irían apareciendo en distintas universidades españolas. No; Iván Zulueta no era un nuevo Víctor Erice, meticuloso y exigente, y él lo sabía. Además, *Arrebato* no tenía, a primera vista, la apariencia de ser una obra maestra, a lo sumo un filme interesante, heredero del *underground*, sin llegar a mucho más. Ponía de relieve, eso sí, las tribulaciones de quienes trabajaban con súper 8, incapaces de sacar sus trabajos del ostracismo de las proyecciones caseras o de esos festivales donde se premia a los cuatro gatos que acuden con sus cortos, porque, al fin y al cabo, los marginados tienen la suerte de entenderse entre sí.

Hubo después del estreno de *Arrebato* varias críticas que recogían el valor de sus propuestas, más que nada por el carácter introductorio que tenían con respecto a formas cinematográficas infrecuentes por estos lares. Se habló asimismo de vampirización y de canibalismo, no sé si en sentido peyorativo o de forma positiva. Era, eso sí, un filme arriesgado, según parte de la crítica española de la época.

Al término de su proyección, yo oí cosas como 'círculo cerrado', cosa que me sorprendió gratamente porque no tenía nociones sobre el círculo abierto. Nadie bramó ni injurió, al contrario de lo que había pasado tras la proyección de *Buscando mi destino* (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1968), que había terminado con vivas a Rusia. Mucha gente hacía comentarios, aunque sin alzar en ningún caso la voz. La experiencia no había despertado la libido militante. En las conversaciones de aquí y de allá caían pétalos de una flor, desmembrando el filme, hasta convertirlo en un laberinto quienes ya leían a Jorge Luis Borges, en un caso de pulsiones los amantes de psicoanálisis o en un cajón de sastre aquellos espectadores de cara de pocos amigos, acaso los más sesudos e inteligentes, con esa gravedad condescendiente de los pioneros de las lecciones magistrales.

Pese a todo, durante años *Arrebato* no tuvo, a no ser entre unos pocos, existencia, es decir, no se habló sobre el filme más que en términos solipistas, en parte por su rápida desaparición de las pantallas cinematográficas. Faltó el consenso de la crítica, el apoyo del público; faltó interés por entender el filme como un paso adelante del cine español, no tanto por aglutinar sus diferentes formas y proponer al unísono alguna nueva, cuanto por iniciar un diálogo de carácter global, con el cine grosso modo, cine en tanto medio, en tanto lenguaje, en tanto materia... El cine serio, como la mujer del César, no bastaba con que fuese serio, debía, por encima, parecerlo; y *Arrebato* rozaba en ocasiones la coña marinera, rémora que le negó a Iván Zulueta un estatus que sólo se alcanzaba en aquel momento cuando los espectadores no se reían a lo largo de una proyección. La gravedad y la gracia tenían una forma monolítica, más cercana a Víctor Erice, y digo esto sin quitarle méritos a este último.

Mi primera reacción con respecto al filme de Iván Zulueta fue de esclavitud. Me gustó no entender su juego y, aun así, sentirme parte de él. Más que sus partes, vi un todo. Los afiches se unieron en mi cerebro, formando un nuevo concepto de lo fantástico, que ya no era una irrupción sino una desaparición. Quizás la del espectador que había sido por aquel entonces. Sin saber por qué, me sentí parte de la acción, como en un espectáculo interactivo. El cinematógrafo, de algún modo, dejó de ser un simple narrador de historias, para dirigirse a mí, para hablarme, para obligarme a hacer algo. Ver a un espectador en la pantalla siempre me ha parecido desde *Arrebato* la metáfora perfecta del espejo. Un espectador ve a otro espectador, luego se ve a sí mismo. ¿Sería yo parte del mensaje? ¿Sería el medio el mensaje? Imposible saberlo en 1979; aún no había leído a Marshall MacLuhan.

Si en 1979 sólo se pudo atisbar la confluencia de formas diferentes en *Arrebato*, estableciendo los críticos esas formas con el arma más característica de aquella época: la comparación, que aún sigue siendo uno de los elementos favoritos de quienes hablan o escriben sobre cine, el tiempo convirtió al filme en un objeto de estudio para los hermenéutas de universidad, dejando de lado la forma, para convertirse enseguida en una fuente inagotable de contenidos.

Era sólo una cuestión de tiempo que el cine entrase en el ámbito académico. No me refiero al cine como disciplina técnica, porque para eso ya están los peones y los albañiles que lo montan, lo iluminan y lo producen; me refiero al cine como arte, como lenguaje sensible de ser incorporado al mundo de la cultura, pendiente de ser fijado, semántica y estéticamente, tarea en la cual sólo tienen, al parecer, autoridad los profesores de las universidades o algún pope francotirador. Cuando el cine se convirtió definitivamente en arte, después de arduas consideraciones, se necesitaba un canon y con él una serie de teorías hermenéuticas. La crítica había dejado de ser suficiente, como antes le había sucedido a los espectadores. No bastaba con leer *Cahiers du cinéma* y *Sight and Sound* o con estar al día con las lecturas conónicas; además había que estar licenciado, no fuera a acabar uno siendo sólo un buen espectador, como sugieren los lumbreras de universidad, que en una bibliografía se permiten el lujo de poner peros a sus fuentes, reduciendo a un crítico al estatus de buen espectador, dando a entender con ello que eso no es suficiente para hablar sobre Ingmar Bergman o sobre Fritz Lang.

La crítica surgida en España entre el estreno de *Arrebato* y la década de los noventa, dejó mucha tontería de lado, apagándose dialécticamente, cosa de agradecer, y dejando de militar en partidos de izquierda, aunque perdió terreno ante la aparición de libros de carácter teórico que fabricaba una nueva secta: los profesores, que preferían no escribir en revistas, componiendo en lugar de eso voluminosos manuales estilo tesis doctoral. Comenzó a haber congresos, simposios y cursos de verano, dirigidos a colegas, estudiantes y forenses, sin más intención que dejar clara la diferencia entre escribir reseñas y escribir teorías. En España no había revistas serias, por eso era necesario cobrar relieve en el ámbito académico, no fueran las nuevas generaciones a continuar la mala racha de los gacetilleros. Así se

transformaron los filmes en ‘textos’ y la pluma Parker en un escalpelo. Dejó de haber obras maestras y a los alumnos de cualquier asignatura relacionada con el cine se les instó a escribir siempre en primera persona de plural, ese odioso plural mayestático que sólo usan los monarcas desfasados. Los textos sobre los ‘textos’, es decir, los ensayos (imposible volver a llamarlos reseñas o críticas) sobre filmes o sobre cine en general, se plagaron de perlas, como ‘inoperante’, ‘a tenor de lo expuesto’, ‘segmento’, ‘nosotros/as mismos/as’, ‘pregnante’, ‘objeto-filme’, ‘sistematizar’, ‘obra adulta’, ‘invariante’... En fin; quedaron claros los términos para hablar sobre cine con propiedad. Los dibujos y los gráficos fueron haciéndose más y más necesarios, no fueran a creer los lectores que uno seguía tomándoles el pelo.

Ya desde mediados de los ochenta, el componente ideológico había dejado de importar, aunque la afición por las cosas raras seguía en candelero. Los profesores de universidad, todo el mundo lo sabe o lo imagina, son personas muy curiosas y especializadas, a veces con verdaderos mamotretos de mil o dos mil páginas sobre la influencia de la endecha en los dramas menores de Lope de Vega o sobre la posición de la solapa de la gabardina de Humphrey Bogart en sus *film noir*. Da igual su campo de análisis o estudio, siempre encuentran las piezas que justifiquen sus teorías, dándole el significado oportuno y definitivo. Y lo importante no son tanto las teorías, cuanto los objetos de análisis, a poder ser desconocidos, porque impresionan más.

Arrebato, convertido a largo de la década en un filme digno de estudio, requería una nueva mirada, lejos de ímpetus cinéfilos y de miopía. Seguía siendo un filme marginal, pese a su creciente reputación, y aún no se sabía cómo tomar sus ‘elementos fílmicos’. Desde luego, era un pastiche, pero ya no un mero pastiche que el azar había acabado por dotar de forma, sino un pastiche propio de una cultura fragmentada. ¡Eureka!

Sumido en mi ignorancia de siempre, en mi papel de cinéfilo, yo había convertido el filme de Zulueta en un producto del azar y la necesidad, pensando que su arritmia y sus cambios continuos de textura visual y de registros se debían, en cierta manera, al propio cine, capaz de absorber cualquier cosa, convertirla en un fragmento de un todo, porque en realidad nada podía escapar a su omnímodo poder. Después de Jean-Luc Godard, uno acababa pensando estas cosas. El cine ya no me parecía una forma definida, sino una forma pendiente de definición. Cada filme no había pasado de ser una unidad, y las unidades pedían una visión de conjunto para que el cine por fin se conociese a sí mismo. No bastaba con Orson Welles, ni con Friedrich W. Murnau. Tampoco se trataba de decir si *Bambi* (*Bambi*, David Hand, 1942) era mejor o peor que *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). *Arrebato*, de hecho, era una puerta abierta al cine en general, como si la hubiera rodado un Ed Wood a quien ninguna toma le pareciese mala.

“¡Perfecto, perfecto!”.

Pero si el cine, como mecánica narrativa y como rosario de citas intertextuales, estaba en el interior del filme, ¿cuál era la actitud más cuerda para su comprensión?. Desde luego, jugar a identificar las referencias cinéfilas no servía de mucho, más a una persona como yo, que estaba harto de no entender.

Los sistemas de análisis de los años setenta, tan proclives a leer los filmes en clave, interpretándolos a base de teorías marxistas, feministas, psicologicistas y demás, habían dejado de lado los elementos propios de los filmes, para limitarse a interpretarlos. Quizás los años ochenta cambiaron un poco, aunque no demasiado, porque en definitiva siguió jugándose a la interpretación, ahora con método. Se procedió a diseccionar, ateniéndose al 'cuerpo-filme' y al 'objeto-cine', con una terminología bastante reminiscente de Martin Heidegger, empezando por los 'órganos-planos' (si me permiten la *boutade*), en un recorrido de cada cosa dentro del encuadre, para luego darle su peculiar ubicación dentro de una lectura. Es decir, se sacaron los objetos del espacio y se integraron en el significado. Una operación en principio interesante, si bien desprovista de lógica, pues sólo contribuía a introducir al cine una vez más en el terreno del significado, por mucho que lo hiciese con método. La erótica del arte, en palabras de Susan Sontag, seguía pendiente de ser encontrada.

Arrebato, más allá de cualquier consideración, desvela el poco avance de los espectadores, aun los más sesudos, emperados, una y otra vez, desde esta perspectiva o desde aquella, en hacer hablar a un filme que lo único, creo, que pide es silencio. Ya no estoy de acuerdo con Susan Sontag cuando pedía que todo comentario sobre arte hiciese las obras más reales, mostrándolas como son, sin necesidad de decir qué significan; en una era de superproducción y de reproducción, donde cada vez es más difícil distinguir entre lo real y su doble, el arte sólo puede encontrar su sentido si nada puede contradecirlo ni imitarlo, si cuanto se dice sobre él lo hace desde fuera, en el extrarradio, sin llegar a tocarlo. Al arte hay que buscarle un sitio en el mundo, pero no hacer la operación inversa, porque en el interior del arte no cabe cualquier cosa.

