

A propósito de Arrebato: "Ascética y Cultura Pop"

(About Arrebato: "Ascetics and Pop Culture")

Gamarra Quintanilla, Garikoitz
Avda. Kampanzar, Grupo del Metal, 1, 5.º B
48920 Portugalete
garikoitz2001@yahoo.com

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 37-63]

Arrebato es una narración autobiográfica sobre las implicaciones místicas de la cultura de la imagen, de lo que podríamos llamar la cultura pop. Los movimientos pop se esforzaron durante la segunda mitad del siglo XX en traspasar los límites de la experiencia cotidiana y de la experiencia lingüísticamente mediada para ser vanguardia de la que habría de ser denominada "sociedad del espectáculo". Arrebato narrará desde unas claves cuasi mitológicas las implicaciones nihilistas de estas tendencias inherentes a la cultura audiovisual.

Palabras Clave: Arrebato. Místicas. Imagen. Pop. Experiencia. Lingüísticamente. Nihilistas. Audiovisual.

Arrebato narrazio autobiografikoa da irudiaren kulturaren, pop kultura dei genezakeenaren inplikazio mistikoen ingurukoa. XX. mendearen bigarren erdialdean, eguneroko esperientziaren eta bitartekoa den hizkuntza esperientziaren mugak gainditzen ahalegindu ziren pop mugimenduak, "ikuskariaren gizartea" deituko zenaren abangoardia izateko. Arrebato filmak ikus-entzunezko kulturari atxikiriko joera horien inplikazio nihilistak kontatzen ditu giltza ia mitologikoen bidez.

Giltz-Hitzak: Arrebato. Mistikak. Irudia. Pop. Esperientzia. Hizkuntzaren bidez. Nihilistak. Ikus-entzunezkoa.

Arrebato est un récit autobiographique sur les implications mystiques de la culture de l'image, de ce que nous pourrions appeler la culture pop. Les mouvements pop se sont efforcé, durant la seconde moitié du XXe siècle, de dépasser les limites de l'expérience quotidienne et de l'expérience linguistiquement moyenne pour être à l'avant-garde de ce qui devrait être appelé "société du spectacle". Arrebato raconte à partir de codes presque mythologiques les implications nihilistes de ces tendances inhérentes à la culture audiovisuelle.

Mots Clés: : Arrebato. Mystiques. Image. Pop. Expérience. Linguistiquement. Nihilistes. Audiovisuel.

*"La adoración es una categoría religiosa.
La unión una categoría erótica.
La adoración introduce un elemento religioso en el erotismo,
la unión un elemento erótico en la religión"*
Schubart¹

"Lungo il transito dell'apparente dualità"
F. Battiato²

Arrebato (Madrid 1979) es el título del largometraje que convirtió a Iván Zulueta (San Sebastián, 1943) en el máximo exponente del cine underground en España. En 1989 Carlos Heredero publicaba *La vanguardia en el espejo*, el acercamiento más completo a la vida y obra de Zulueta. Aquí se retrata a un artista inusitado por su modernidad y cosmopolitismo en un contexto, como el de la España de los sesenta y setenta, donde si cabía un cine no oficial lo era desde la militancia política y la crítica social; Ivan Zulueta planteaba una alternativa radicalmente *pop* (en el sentido que vendremos a desarrollar y matizar a lo largo de estas páginas) lo cual le hacía parecer poco menos que un marciano, quizás un visionario, desde luego, un superviviente.

La aparición del libro de Heredero coincidió con el regreso de Zulueta tras la cámara. Después de diez años de sepulcral silencio filmográfico realizará *Párpados*, medimetro para el programa "Delirios de Amor" de Televisión Española. Heredero terminaba su estudio apuntando a lo que podría ser, más que la recuperación, la definitiva redención filmográfica de un Zulueta condenado al olvido, si no al malditismo. Al margen de *Arrebato* y su primer largometraje *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969 dirigido junto a Jaime Chavarrí), la plena dedicación de más de veinte años se resumía en algo más de una veintena de cortometrajes experimentales rodados en su gran mayoría en formato *Superocho* (formato semiprofesional) y con una técnica puramente artesanal. Doce años después de *La vanguardia en el espejo*, el voluntarioso gesto de Heredero sólo se entiende como un bienintencionado llamamiento que ni la sorda industria cinematográfica ni, lo más importante, el propio Zulueta, supieron o quisieron escuchar.

Nos encontramos, por tanto, ante una obra finalmente acabada, tal vez materialmente agotada y, posiblemente, clausurada de forma consciente; una obra que merece un repaso y una comprensión global. Sin embargo, como era previsible, es también una obra de muy difícil acceso. El auténtico núcleo doctrinal se debe buscar, sin duda, en sus cortometrajes, algunos de ellos desaparecidos (confiscados en varias inspecciones de la Guardia

1. Citado en VALENTE, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 1991; p. 45. La cita de Schubart está tomada del libro *Religión und Eros*.

2. BATTIATO, Franco, *Nomadi* del LP del mismo título. Roma: EMI Italiana,

Civil³) y la mayoría no distribuidos. A pesar de ello, creemos que sí es posible un acercamiento a la obra de Zulueta como proyecto unitario y esto centrándonos casi exclusivamente en *Arrebato*, su obra cumbre, que es, en sí misma, repaso y evaluación de todo su trayecto cinematográfico.

Arrebato es un relato *tan autobiográfico que*, en palabras de Zulueta, *deja de serlo*. Supone un viaje introspectivo a través de los dos cineastas que Zulueta fue durante su carrera de los años sesenta y setenta, el que se desenvolvía impecablemente en encargos como *Un, dos, tres, al escondite inglés* y aquel otro que experimentaba con los límites de la experiencia fílmica y física en fenómenos de vanguardia tan radicales como *A mal gam a*. Pero *Arrebato* va más allá de lo puramente biográfico para hacer coincidir el proyecto personal de Ivan Zulueta con el destino audiovisual de la sociedad de masas. *Arrebato* es, en definitiva, una película sobre la *cultura de la imagen* y sus implicaciones nihilistas.

El carácter pop de la obra de Zulueta parece indiscutible, lo que parece más discutible es qué es eso que se suele llamar Pop; por ello, en la primera parte del artículo nos esforzaremos, ayudándonos de las incursiones no cinematográficas de Zulueta en la cultura pop, por desarrollar un concepto claro y diferenciado de esta noción. En lo que se refiere a la otra mitad del título de este artículo hemos entendido el *Arrebato* del que habla Zulueta análogamente al *Éxtasis místico* de tal modo que leeremos el fondo hermético de *Arrebato* desde las claves del fenómeno místico.

1. POP

Si hay un fenómeno cultural con que Zulueta se identifica, lo quiera o no, éste el Pop. El tan común uso y abuso de la palabra "Pop", que aunque múltiple en sus referentes no creemos carezca de substancia unitaria, delata todo un fondo imaginario socialmente vinculante. En este punto tratamos de manera particular tres fenómenos donde la cultura Pop se manifiesta de una forma más concentrada, tres fenómenos a los que Zulueta se acerca por separado: el *arte Pop*, la *música Rock* y los modos de vida inspirados por la *Generación Beat*. No queremos identificar la cultura pop con ninguno de estos fenómenos sino con aquel fondo común en el que coinciden, cierto fondo imaginario inherente a la sociedad de masas.

El Arte Pop, en tanto que fenómeno cultural destacado de la cultura pop, se quiere hacer autoconsciente de un proceso global en el cual la vida cotidiana de las ciudades post-industriales queda profundamente alterada:

3. Para más información de las surrealistas experiencias de Zulueta con la Benemérita véase: HEREDERO, Carlos F., *La vanguardia frente al espejo*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1989.

"Vivimos en una sociedad urbana, constantemente expuestos a los medios de comunicación. Nuestra información visual básica es casi siempre de segunda mano. ¿No es lógico entonces que el arte se construya a partir de lo que vemos? ¿No es esto lo que ha ocurrido en el pasado?"⁴.

Edward Lucie-Smith, simplificando un tanto el fenómeno, definió el pop como una suma de "moda, democracia y mecanización de la producción"⁵. Susan Sontag, en su artículo *Notas sobre el Camp*, viene a aportar algo de luz a esta cuestión para elaborar una noción aún más amplia en la que, según la entendemos, quedaría englobado el propio pop. La sensibilidad *Camp* sería algo así como un cierto "bucolismo urbano"⁶, se trata de mirar los objetos artificiales como naturaleza, no junto a la naturaleza, en la naturaleza no puede haber *Camp*, es un gusto por lo artificial, o más aun, por lo *artificial*. El *Camp* se origina, según Sontag, en el siglo XVIII, en el gusto por las novelas góticas, las composiciones chinescas, la caricatura, las ruinas artificiales, tendría su esplendor en el Art Nouveau, en las parisinas bocas de metro donde el hierro fundido trata de simular tallos de orquídea: "el *Camp* original es ingenuo, el artista nouveau que hace una lámpara con una serpiente enroscada no pretende ser ingenioso sino que dice, Voilà: ¡Oriente!".

El Pop, como el *Camp*, es una sensibilidad progresista en tanto que trata de "habitar lo nuevo", esto es, descubrir ciertas categorías "intuitivas" que permitan acomodar la sensibilidad cotidiana a la novedad abierta. El *Camp*, como el Pop, quiere reaccionar frente a cierto romanticismo nostálgico que mece sus anhelos en ese imposible "Otro" que llama naturaleza. Tanto el *Camp* como el Pop quieren quebrar cualquier ilusión de un más allá del artificio.

La tecnología y las relaciones que establecemos con ella y a través de ella son desde el principio un modo cultural de instalarnos en el mundo, un mundo de vida. No existe ninguna realidad "puramente instrumental". Más allá de esta evidencia, lo peculiar de la sociedad postindustrial y sobre lo que ciertas experiencias pop quieren llamar la atención es que su producción por excelencia es la de iconos: si el *Camp* venía a decir que en gran medida habitamos más en una "tecnoesfera" que en una "biosfera", el Pop añade que en la sociedad postindustrial se trata más bien de una "iconosfera".

"Benedictine no se daba ya casi cuenta de la naturaleza, sino que sentía como naturaleza los signos y objetos de la civilización. Preguntaba mucho más por antenas de televisión, pasos de Cebra y sirenas de policía que por bosques y hierbas; y, rodeada de señales, letreros luminosos y semáforos, parecía más

4. GELDZAHLER, Henry. *Congreso sobre arte pop* (Nueva York, trece de diciembre de 1962), citado en OSTERWOALD, Tilman. *Pop art*. Madrid: Museo Taschen, 1992; p. 45.

5. LUCIE-SMITH, Eduard. *Pop art*. En: STANGOS, Nikos (compilador), *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza, 1986; p. 191.

6. SONTAG, Susan. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Edhasa, 1986; p. 327.

tranquila al mismo tiempo que más animada. Así le parecían cosas naturales las letras, los números, y los consideraba evidentes sin necesidad de tener que descifrarlos como signos"⁷.

El filósofo José Luis Pardo, apoyándose en este texto de Handke, pone el dedo en la llaga: la superproducción de signos, inherente a la sociedad tardo-capitalista (especialmente, pero no sólo, a través de los llamados mas-media) ha puesto a la conciencia cotidiana en un aprieto a la hora de distinguir entre y *signo* (lo enunciable) y *figura*⁸ perceptual (lo visible⁹). La ciudad está abarrotada de objetos que quieren ser simples signos (semáforos, señales, vallas publicitarias), en nuestras casas reinan objetos (televisiones, ordenadores...) que constantemente emiten imágenes que, básicamente, significan (más que son), signos de *alta iconicidad*, la propia ciencia quiere leer toda figura, todo espacio, como signo.

El Pop reacciona ante esta hipersemiotización con un movimiento de resistencia cuya imagen más extrema es la del Graffiti: hacer del propio signo figura para recuperar la "espacialidad" que los usos estratégicos de lo visible raptan. Se trata, tal como hacía el personaje de Handke, de sacar de contexto los signos y escucharlos como quien escucha una canción en un idioma que no conoce, reduciéndolo a pura fonética, como puro *ornamento*, puro *paisaje: espacio*.

La cultura pop, en todas sus formas, ha coincidido en la adoración de ciertos aspectos de la cultura americana. La preferencia del propio Zulueta por la cultura americana frente a las influencias más bien europeas de sus compañeros de generación es sobre lo que primero llama la atención Heredero; esto, sin embargo, lo que vendría a significar desde nuestra perspectiva es que, frente a sus compañeros de generación, Zulueta está más cerca de la sensibilidad espontánea y acrítica de la "masa" de su tiempo. Los estados unidos mitificados son aquel lugar construido en cartón piedra y brillantina que reluce en las películas del Hollywood clásico, en los *comics*, en la televisión, en la publicidad, aquel lugar donde incluso la España de los sesenta moraba cotidianamente. Era la "imagen" de América lo que el Arte Pop quiso, básicamente, objetivar.

El interés de Zulueta por el Arte Pop debemos remontarlo a 1963 cuando, en espera de cumplir los veintiún años requeridos para poder acceder a la Escuela Oficial de Cinematografía, viaja a los EEUU y se matricula en un

7. HANDKE, Peter. *Carta breve para un largo adiós* (1972), citado por PARDO, José Luis. *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1991; p. 27, así como en *La banalidad*. Barcelona: Anagrama, 1989.

8. Tal vez deberíamos mejor decir "espacio" por incluir "el fondo" pero puede resultar más confuso, se trata de lo no significativo, lo material que queda en el propio texto, lo que de naturaleza tiene.

9. Aquí nos servimos de dos categorías que Pardo toma de Deleuze (las expone claramente en su libro *Foucault*).

curso de pintura en la "Arts Students League" donde "se produce, en efecto, el encuentro de Zulueta con la obra de figuras tan decisivas como Tom Wesselmann, James Rosenquist, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Jasper Johns y, desde luego, Andy Warhol"¹⁰. El encuentro con el entorno de Warhol no quedará allí, en 1976, invitado al festival de Super Ocho de Nueva York, proyecta su cortometraje *Babia*(1973) "que llama la atención en algunos representantes de la "Factory", de donde le requieren para filmar en vídeo una entrevista con ellos"¹¹. En la "Factory" Zulueta y Will More (su actor fetiche que también protagonizará *Arrebato*) no llegaron a ver a Andy Warhol, que al parecer sí se interesó personalmente por *Babia*, pero sí entablaron "contacto" con el actor Taylor Mead, aprovechando para rodar in situ la también desaparecida *Will More seduciendo a Taylor Mead* (1976).

Los orígenes del Arte Pop se han visto rodeados de controversia, entendido primero como una reacción figurativa frente al *expresionismo abstracto*, para quererse ver después una continuidad y una continuación del proyecto, no sólo en la interpretación del arte pop como un arte más bien abstracto¹² que figurativo, sino en las propias declaraciones de Warhol que coloca a Pollock como uno de los grandes pintores de la historia¹³. Estas conexiones se hacen más evidentes aun si nos acercamos a un fenómeno inaugural del pop que es clave para comprenderlo: el *Happening*. El *Happening* es un arte de radical yuxtaposición: "Simples actos como toser podrán ser prolongados, reiterativamente, hasta el frenesí demoníaco"¹⁴. Su origen está en la vanguardia pictórica del Nueva York de mediados de los cincuenta del llamado "Action Painting" que, de nuevo, tiene a Pollock como padre. Era un teatro de pintores donde se trataba de envolver al espectador, romper la barrera bidimensional y la verticalidad "idealista" que dominan la pintura tradicional¹⁵. Artistas Pop como Rauschenberg, Claes Oldenburg o Kaprow fueron precursores en el terreno del *Happening* y el *Assamblage* y el propio Warhol, a su vez, experimentará más tarde en este terreno.

10. HEREDERO, Carlos F. *op. cit.*, p. 49.

11. *Ibíd.*, p. 155.

12. "Un Johns lo contemplamos de manera muy parecida a como contemplamos un Pollock tardío, donde no existe ninguna imagen (...) Las cosas –objetos reales o imágenes esparcidas– que aparecen en la obra de Rauschenberg no son imágenes a las que se nos invite a mirar directamente, sino cosas sobre las que el ojo resbala, puntuaciones en el fluir de la pintura" (LUCIE-SMITH, Edward. *op. cit.*, p. 192) y otro tanto se puede decir, de forma a un más evidente, de las serializaciones de Warhol. El expresionismo abstracto como el pop son discursos que se centran en el espacio, en lo sensorial más que en lo simbólico.

13. KRAUS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos; 1997.

14. *Ibíd.*, p. 314.

15. Sobre el tema de la horizontalidad de las pinturas de goteo de Pollock, su posterior auto-traición al erguir las, así como, de la fidelidad de Warhol a la idea original de Pollock y su reivindicación de lo "bajo" véase, de nuevo, *El inconsciente óptico*.

Sontag¹⁶ conectará el Pop con el surrealismo y no con el Dadá, con que muchos lo habían vinculado¹⁷, pero irá más lejos, encontrando en las prescripciones que *Antoine Artaud* da para su teatro de la crueldad la mejor descripción del moderno *Happening*: tratamiento suprapersonal de las personas, énfasis en el espectáculo total (que ataque a todos los sentidos), propósito de asaltar al público. El propósito de Artaud era el de renovar el teatro de la gastada tradición cultural occidental, quería evitar tanto la dictadura del texto como la lógica psicológica (dramática) que eran norma. Si Nietzsche habló del olvido de la música él lo hará del olvido de la capacidad de gritar, trató incluso de desarrollar un código gestual estricto para, de alguna manera, componer la obra al margen de un texto pues su búsqueda es la de un "teatro del espacio", un teatro de la "visibilidad" frente a un teatro de la letra, un teatro del "gesto" frente a uno de la "enunciación". Una vez más el rescate del espacio frente a la significación.

Tal vez la encarnación más exitosa de los principios del *Happening* debemos de buscarla en el rock¹⁸ y las espectaculares *Performance* de las que fue protagonista a partir de los años sesenta. Musicalmente la apuesta más arriesgada y cercana al espíritu vanguardista del Arte Pop será la llamada música *psicodélica* que a través de la yuxtaposición y la repetición obsesiva de series mínimas de notas quiere acceder a estados de conciencia trascendentes. El acercamiento de Zulueta al mundo del rock debemos remontarlo al menos al año 1968 cuando se encargó de la dirección del *fanzine* televisivo *El último grito* para televisión española, un programa musical centrado en las bandas españolas populares del momento. De esta experiencia nacerá *Un, dos, tres al escondite inglés*, con un argumento bastante disparatado (y bastante endeble, incluso gris) que entrelaza improvisados cine-clips protagonizados por los grupos españoles que sonaban habitualmente en *El último grito*. Sin embargo, si hacemos caso a Carlos Heredero, mucho más interesantes que los montajes de esta película debían de resultar aquellos que realizara para el programa televisivo para músicas más afines con los gustos de Zulueta; un ejemplo de esta actividad resulta el montaje que realizó para la canción *Get back* de los Beatles en el que, siguiendo la técnica de MacClaren, pintó directamente sobre el celuloide (en un momento en que sólo el pintor José Antonio Sistiaga experimentaba con una técnica similar dentro de nuestras fronteras). Además de sus preferencias por el rock más psicodélico (Los Beatles o Frank Zappa) y su pasión por la experimentación psicodélica en los *clips* de *El último grito*, en *A mal gam* a podemos escuchar a Brian Eno en su hipnótico *Taking Tiger mountain by strategy*; a esto debemos añadir la banda sonora de *Arrebato*, firmada por el grupo "Negativo",

16. SONTAG, Susan, *op. cit.*

17. El propio Duchamp se encargaría de desmentirlo: "(...) han cogido mis ready-mades y les han encontrado belleza estética. Les lancé el botellero y el orinal a la cara como provocación y ahora los admiran por su belleza estética". (Véase STANGOS, Nikos. *op. cit.*, p. 187).

18. Con la palabra rock queremos venir a nombrar la música de la cultura pop (prescindimos de géneros y distinciones confusas entre la música llamada pop, del rock, heavy, electrónica... que en lo que aquí nos interesa, y en lo esencial, no se diferencian).

llena de referencias a la música electrónica alemana de los setenta (Kraftwerk o Tangereen Dream), auténtico herederos del mensaje más extremo de los primeros Pink Floyd.

En la órbita de Warhol podíamos encontrar una formación bastante más interesante que su promotor, *The Velvet Underground*, que con temas como *Sister ray* hacían de la repetición y el caos sonoro la receta básica para llegar al éxtasis hipnótico (éxtasis redondeando con los mensajes heroinomaniacos de Lou Reed). *The Velvet Underground*, sin embargo, no inventa realmente nada sino que profundiza en la sensibilidad inherente al rock y sus fundamentos en el blues, música afroamericana de importantes conexiones con los ritos vudú. El rock, música esencialmente espacial, vendrá a sublimar ritualmente la cotidianeidad del mecanizado mundo moderno: las repeticiones seriales en sus modos de producción, en sus medios de comunicación. El paisaje de las sociedades postindustriales rima con las técnicas arcaicas del éxtasis¹⁹. El Arte Pop no hará más que llamar la atención intelectual sobre una sensibilidad que se había apoderado de importantes sectores de la población occidental, del mismo modo, en la esfera de la música lo hará la llamada *Música concreta* de, por ejemplo, el pretencioso John Cage.

"Jack Kerouac (1922-1969), fundó junto a Burroughs, Ginsberg, Cassady, Zinder, John C. Holmes y G. Corso lo que se denominó *generación beat*, que constituyó uno de los movimientos literarios más importantes de la literatura norteamericana y que serviría de inspiración como modelo de vida de los hippies de los años sesenta"²⁰.

Las referencias al *nomadismo* (*On the road*(1957)) como modo de vida, los experimentos *psicodélicos* con distintas drogas dirigidos por el doctor Timothy Leary, la búsqueda de *culturas originarias* (viajes a Marruecos en los años cincuenta y el interés por el budismo y las tribus indígenas norteamericanas) caracterizaran a toda una generación posterior (la Hippie) fuertemente influida por los beatnicks.

En *La vanguardia frente al espejo* encontramos una sección titulada "La mítica del viaje" donde Zulueta relata sus viajes a Marruecos en los primeros setenta:

"Me encontré con una civilización tan distinta a todo lo conocido por mí que me pareció alucinante. Era la época del hippismo, de los viajes orientalistas y de todos los tópicos iniciáticos. De hecho, aquel descubrimiento supuso para mí el sustituto de ese viaje a la India que no he llegado a realizar porque nunca me ha apetecido demasiado (...) Esa era la época en que probé el ácido por primera vez. Allí conocí a mucha gente interesante y estuve viviendo con muchos amigos.

19. ELIADE, Mircea. *Chamanismo y técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica; 1993.

20. MÉNDEZ, Lu Sout. El ángel registrador. En *Monogáfico*, n.º 68. Burgos, 2000; p. 7.

Nos establecimos en una casa a la que llamábamos Babia y cuando nos preguntaban decíamos que "estábamos en Babia"²¹.

De estas experiencias nacieron varias películas como *Souvenir* (1973, desaparecida), *Babia* (1973, desaparecida), *Roma-Brescia-Cannes* (1974) y *Mi Ego está en Babia* (1974, con imágenes de *Babia*).

La utilización de *drogas*, como agentes desinhibidores de la capacidad asociativa, nos vuelve a remitir a las vanguardias de entreguerras y en especial al surrealismo. El telón de fondo y el verdadero foco de interés es lo *onírico*. Tanto artistas como Artaud o intelectuales como Benjamín o Bloch trataron de experimentar el orden del inconsciente, que sólo se expresa lúcidamente en los sueños, transportado a la "vigilia" con la ayuda del Haschis o la Mescalina (o el Peyote, en el caso extremo de Artaud) para, de alguna manera, atraparlos en la *escritura*. Lo que aquí se perseguía, y esta ha seguido siendo también la obsesión del psicoanálisis, era sacar a la luz el "lenguaje" del inconsciente, el lenguaje de los sueños. Lo que Zulueta, como portavoz privilegiado de la cultura Pop tratará de hacer, y esto se muestra explícitamente en *Arrebato*, no será tanto atrapar la *racionalidad* onírica o la *racionalidad* del inconsciente si se prefiere, como rescatar su *sensibilidad*, su *super-realismo*. La sensibilidad propia de la vigilia parece taponada frente a la inmediatez del mundo onírico, se busca, de algún modo, *abrir las puertas de la conciencia* que nos aíslan de la presencia palpable del acontecer.

La temática del viaje aparecerá aún en *Arrebato*, documentada con parte del material que hemos citado antes, sin embargo, la optimista visión "beat" de las drogas, que en un principio nos muestran las andaduras de Zulueta en los setenta, parece agotarse con el paso de los años: se divorcian drogas y viajes, se pasa de una droga *visionaria*, como era el LSD, a una droga *nihilista*, como terminó siendo la Heroína; se pierde cualquier componente simbólico o de trascendencia en la droga, que se vuelve mero anestésico, calmante del dolor, en completo paralelo a lo que constituyó el tránsito de la generación Hippie a la generación Punk. El visionario nunca más querrá regresar de su viaje para relatarnos las maravillas que allí vio; se va para no volver.

2. ARREBATO

Este artículo pretende ser un comentario al pie de *Arrebato* pero, además, como ya dijimos, *Arrebato* es en sí misma un comentario, un comentario fílmico codificado de un modo rigurosamente clásico (el llamado modo de representación institucional) tal y como José Luis Borau enseñase a Zulueta en la EOC y éste, a pesar de haber trabajado durante todos los setenta al margen de estos códigos, tan bien aprendió. *Arrebato* es, primero, un comentario de aquellas películas experimentales rodadas por Zulueta en la década

21. HEREDERO, Carlos F. *op. cit.*, p. 119.

anterior. En sus imágenes podemos encontrar material extraído directamente de *A mal ga ma* o *Souvenir*, insertado como quien introduce material ajeno, como quien cita. Zulueta se cita aquí a sí mismo desde la perspectiva de José Sirgado, uno de los dos alter egos en que su propia figura se escindirán, se trata, en este caso, del alter ego que representa su actividad *comercial* o no experimental dentro del cine. El cine clásico (en una amplia acepción del término) mirará, de este modo, al cine experimental, el Zulueta clásico al Zulueta vanguardista. *Arrebato* es un *relato*, una construcción de carácter simbólico, esencialmente comunicadora de significados (aunque también, inevitablemente, suscitadora de experiencias) y constituida por una cadena de enunciados que trata de hablar de la búsqueda de la experiencia primigenia, de la experiencia sin mediación lingüística, de la donación intuitiva de sentido. Si la carrera "pop" de Zulueta se podría caracterizar como básicamente poética aquí se tratará de evaluar, desde un punto de vista más prosaico, aquel viaje al corazón de la experiencia no mediada.

Ya hemos repetido, con Zulueta, que esta película resulta tan autobiográfica que, por ello mismo, no lo es en absoluto y no lo es en dos sentidos, primero por la falta de distancia respecto al periodo de su vida en que se basa la historia. La narración de su experiencia anterior supone para Zulueta una especie de *exorcismo*, un intento de superación con lo que la propia película entra a formar parte esencial de la época relatada: los personajes pretendidamente biográficos (él mismo escindido en dos mitades) cobran un carácter arquetípico, la narración alcanza un tono mítico, entre el género evangélico y el apocalíptico. Pero, sobre todo, el carácter testimonial de la película carece de interés porque la propia biografía del Zulueta de aquellos años aparece como una *vida ejemplar de su generación*. Como experimento final de su generación, Zulueta, recorre todos los tópicos para refundarlos por sí mismo, concentra en su esencia el viaje abandonado por la mayoría, dejado a medias por muchos y lo lleva hasta sus últimas consecuencias o hasta ese punto desde donde aún es posible relatar algo. *Arrebato* es el testimonio de un viaje realizado por Zulueta en la década anterior, una aventura a la raíz de la cultura pop, es un intento de transparentar su esencia llevando hasta las últimas consecuencias sus postulados, pero es sobre todo una película sobre el cine, sobre una determinada y radical manera de entender lo audiovisual.

Arrebato (1979) cuenta la historia de una seducción múltiple, la seducción de un hombre por otro hombre así como la seducción de un hombre por su máquina, el cinematógrafo, pero es, sobre todo, la historia del poder seductor de la imagen desligada de la carne²². Estos dos hombres de los que aquí hablamos son los dos *alter ego* de Zulueta y corresponden a (las) dos vías de acceso al cine, al arte y a la vida misma. Son el *escéptico* y el *creyente*, el adulto y el niño, los protagonistas de dos tramas que pugnan por prevalecer, pugna que no durará mucho.

22. No es sólo la imagen, también es el sonido, se trata del poder seductor de "la apariencia" desligada del "ser", lo imaginario, encarnado en lo audiovisual, que transita al margen de las fricciones de lo real.

El primero, el abducido, es José Sirgado, encarnado por Eusebio Poncela. Se define a sí mismo con su emblemática frase "No es a mí a quien le gusta el cine, sino yo quien le gusto al cine". Se trata del producto de un submundo del "Star System", director de cine de terror de serie "Z", aborta cualquier pretensión artística en aras del negocio. El cine es en esta vía instrumento de poder, mercancía cuyo única finalidad es lograr el mayor interés; rebaja su valor artístico en busca del éxito en taquilla a la vez del menor riesgo en la producción. La rica y caprichosa vida social que el mundo del cine le procura a José le lleva a conocer a un curioso personaje, Pedro P (Will More). Pedro, joven extremadamente infantilizado, ha permanecido aislado del mundo exterior en la casa de campo "familiar" rodeado sólo de dos mujeres (su tía y su prima), representará la vía del creyente y el seductor. Él es el niño que no ha dejado coartar su incondicional apertura a la esencia mágica del mundo, a la capacidad embriagadora de las imágenes. Su acceso "puro" a las formas ha permanecido intacto gracias al /a través del cinematógrafo, no traza una ruptura clara entre el juego infantil y el juego mismo del cine: *la mirada del artista y la del niño son sinónimas*. Pedro P rechaza cualquier intermediario que contamine su contacto inmediato (no tematizado) con las cosas y el "Aura" que consigue que desprendan. Zulueta compondrá este prototipo como la fusión entre el místico y el yonki; el camino hacia su "dios-imagen" pasará por la renuncia al mundo físico y sus vanidades, su contacto con lo terreno será exclusivamente cinematográfico, a través de la cámara, a través de la vista, no conocerá otra construcción que la fílmica.

La película transcurre casi exclusivamente en una sola noche. José vive amargamente el regreso de Ana (Cecilia Roth) a su apartamento. Tras un intenso año la relación parece, a ojos de José, definitivamente consumida sin que Ana, "chica un tanto excesiva, capaz de engancharse a cualquier cosa"²³, termine de darse cuenta. Esta crisis se extiende por toda la vida, sentimental y profesional, de José, atrapado en un punto muerto del que no saber salir. La aparición de un paquete postal enviado por Pedro en el comienzo de la película nos alejará de la viciada casa de José para dar paso a una serie de *Flash back* que irán desentrañando las claves de la situación presente, tanto de José como de Pedro, e irá decidiendo las claves de la situación futura.

Pedro relata en *off* (dentro del paquete había una cinta con su voz) su experiencia fílmica desde que conoció a José. Más tarde, al sonido de la voz de Pedro habremos de sumar la imagen del material que filmó durante aquel año (su carrera cinematográfica completa) también contenido en el paquete, para dar un soporte puramente audiovisual a la historia de Pedro.

23. Éstas son palabras pronunciadas por Pedro, cuya voz hará función de narrador, en la película. La adicción evidente a la que se refiere será la Heroína, en la película se muestra la "debilidad" de este personaje frente a Pedro o José, por su incapacidad de dominio frente a las drogas. Todas las citas que aparezcan en esta sección sin nota indicativa estará extraídas de los diálogos de la película.

Invitado por Marta (Marta Fernández Muro), su amiga y prima de Pedro, José acude al bucólico rincón donde Pedro experimenta con una cámara de superocho las posibilidades del cine. José quedará impresionado por este personaje, que no por su cine. En él encuentra un auténtico iluminado, coleccionista de juguetes y demás fetiches infantiles, como un eterno guardián de aquella temprana edad en que la visión de cualquier cosa podía "arrebatarlos", desde un álbum de cromos a una muñeca de trapo, ese estado de pureza en que la más mínima cosa podía hacernos perder la noción del tiempo y sumergirnos durante horas en su imagen. La gran intuición de Pedro es que a través del cine podrá prolongar esta capacidad de arrebato hasta llegar más lejos que nunca, al otro lado del espejo. Sin embargo su intentos cinematográficos han resultado, por ahora, un fracaso por lo que requiere la ayuda técnica de José. Éste, apiadándose de sus pobres recursos le enviará un *Timer*:

"El hallazgo del *Timer*, cuando me enteré que lo vendían en las tiendas, supuso para mí un gran descubrimiento. Es ese aparatito que también sale en *Arrebato* y con el que yo tanto había trabajado antes. Se acopla a la cámara y permite filmar imágenes intermitentes disparando con una frecuencia exacta y regular, lo que produce un movimiento acelerado pero extremadamente limpio. He llegado a dejarlo funcionar noches y semanas enteras (...) A fin de cuentas no es otra cosa que el mismo truco de *El desierto viviente* (Walt Disney / Jane Algas, 1953) y *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1989)"²⁴.

Toda la filmografía de Pedro se basará en la explotación del recurso del *Timer*. Se trata de ajustarlo a los ritmos de la naturaleza para reducirlos a su forma perceptible: los movimientos (los ritmos) extremadamente lentos (como el de las plantas o el de los astros) tanto como los extremadamente rápidos (la caída de una gota de agua) son traducidos por el correcto uso del *Timer* a lo humanamente visible.

La revolución estética que supondrá para la carrera de Pedro este artefacto le permitirá por fin lograr lo que había buscado filmando una y otra vez su rincón, tratando de captar con su cámara los "ritmos" que le habían rodeado durante toda su vida; ahora estaba listo para abandonar su laboratorio experimental y enfrentarse con su cámara a un mundo cuya ley rítmica ha conseguido, en la teoría, conocer a la perfección: ahora se trataba de demostrar esa ley.

Ya en su primer *viaje*, hacia Madrid, se dedicó a grabar y después hubo más viajes. Se instaló "en las alturas de los apartamentos y se dedicó a poseerlo todo" y siempre los resultados eran a favor, demostrando su misteriosa ley. Sin embargo, en su incursión en el mundo exterior el creyente extravía su camino, pierde su fe en la dispersión de sus sentidos:

"total, que a lo tonto me vi atrapado en mil chorradas que absorbían toda mi energía (...) olvidándome por completo de a qué había venido. Por fin llegó un día en que no tenía nada nuevo que ver, que me sorprendiese o maravillase..."

24. HEREDERO, Carlos F. *op. cit.*, p. 136.

La narración de Pedro se sucede a la vez que José empieza a proyectar las películas que le ha enviado. En primer lugar aparecerá el fruto fílmico de los viajes: imágenes hipnóticas de los ritmos ocultos en el cielo y la tierra. Mientras José descubre las primeras cintas de Pedro Ana, una y otra vez le demuestra su afecto e insiste en dar una nueva oportunidad a su relación. José, por su parte, la esquivo y se muestra progresivamente menos interesado en su amiga y más en las palabras y las imágenes de Pedro. La seducción de José, que había comenzado con su primer encuentro con Pedro, se vuelve ahora iniciación en los misterios de la *vía cinematográfica radical*.

En el momento de mayor desesperación, dispuesto a dejarlo todo, Pedro recupera el sendero perdido de una manera completamente insólita que hará variar el rumbo de la película y la hará penetrar en el mundo de lo fantástico y del suspense. "Al cuarto día caí dormido con la intención de no despertar jamás, pero sorprendentemente se produjo un arrebato, sin yo hacer nada: *había pasado por mí durante el sueño*". El tomavistas permaneció encendido y "disparando sobre él" mientras dormía sin que él lo supiese, sin que él ni nadie lo hubiese conectado. Pedro comprende inmediatamente el mensaje: éste será el nuevo escalón de su carrera cinematográfica, se dedicará a dejar que la cámara le grabe mientras duerme, sólo eso, que la cámara registre el ritmo visible de su sueño, "ni yo había elegido el tema de la proyección ni me extasiaba, en absoluto, viéndome dormir, el placer estaba del otro lado". El sujeto pasa a ser objeto de filmación, la cámara se desvela como el auténtico sujeto en esta relación.

A partir de aquí comienza un camino sin retorno; "ahora, era cuestión de dejarse hacer más que de hacer. Fue a partir de ahí cuando he vivido mi plenitud cinematográfica". Pedro se recluye en su piso, en el mismo treceavo piso del edificio "España" en que vivía Zulueta y en el que rodó muchas de sus películas, y como un asceta guarda ayuno, dedicándose exclusivamente a dormir para la cámara. Las únicas excursiones que se permitirán son las que requieren el revelado de las cintas.

En un principio la experiencia aparece sin demasiado sentido, pero pronto encontrará nuevas señales que si no le indican el qué al menos le dirán el cuándo de lo que ha de suceder, del arrebato definitivo: la comparación entre las sucesivas grabaciones de sus "sueños" revelan algo estremezador, así comenta desde la grabación una de estas cintas a José:

"¿Has visto ese fotograma en rojo? ¡Detenlo!, ¡no lo dejes pasar!, debes comprobarlo: verás que el fotograma anterior al rojo no es como los demás, me incorporo y me vuelvo a desplomar, se diría que he visto algo, o que me va a pasar algo, diez segundos más tarde me ocurre lo que sea y diez segundos después vuelvo a mi posición inicial (...) yo sabía cuando me desperté que algo me había pasado".

Cada nueva exposición son diez los fotogramas "velados". Cuando Pedro lo descubre sólo le quedan tres exposiciones, tres dosis.

Antes del final todavía trata de averiguar qué es lo que el tomavistas se niega a reflejar, le pedirá, de este modo, a su prima Marta que vele su

sueño. José puede ver en su casa la grabación registrada en aquella sesión: el tomavistas cobra vida repentina y girándose hacia ella la hace desaparecer (eso es lo que muestra lo grabado por el tomavistas, la imagen girándose, desde la cama donde Pedro yace hasta Marta, y súbitamente la ausencia de esta figura a la vez que la imagen vuelve a dirigirse hacia Pedro²⁵). Cuando Pedro le envía a José el paquete está a punto de someterse a la última sesión de autograbación, aquella en que la mancha roja consumirá por completo su figura, en el paquete además de la cinta y el rollo de películas le envía la llave de su apartamento para que compruebe lo que le ha ocurrido. Pedro, tal vez como el propio Zulueta, narra desde la cornisa su experiencia, un segundo antes de cruzar el límite.

Ya ha amanecido. José deja a Ana durmiendo con clemente despedida: "te puedes quedar". La puerta se cierra y en la última imagen del piso vemos el rostro de Ana que se incorpora dejando adivinar cierto presentimiento.

José encuentra el piso de Pedro vacío, el tomavistas aún dispara con la cinta hace tiempo agotada. Serán tres largos días de espera (que se resumen en unos pocos fotogramas) antes de que el revelado de la cinta nos descubra el destino de Pedro. José imita mientras el ascético encierro de Pedro, contemplando sus colecciones de cromos, visionando sus documentales de esquí acuático, igual que antes él hiciera.

Ya revelada, la proyección de la cinta le descubrirá un único fotograma no velado. Se trata de un primer plano de Pedro completamente incorporado, José, atónito, detiene el fotograma mientras éste cobra vida propia. La seducción que Pedro ha ejercido sobre él a lo largo de toda la película se vuelve explícita mientras, lascivamente, su rostro en la pantalla incita a José a echarse sobre la cama a la vez que el tomavistas comienza por sí solo a disparar con su fúnebre cadencia. En la cama José se tapa, desesperado, los ojos con un trozo de sábana que arranca, el tomavistas acelera a la vez su ritmo hasta alcanzar los milagrosos 36 fotogramas por segundo de la "simulación" perfecta de la imagen móvil. Este sonido se corta violentamente sustituido por la ráfaga de una ametralladora. José cae muerto.

Su última imagen se congela en un fotograma en gastado blanco y negro. La escena rima formalmente con aquella otra que aparecía inmediatamente después de los títulos de crédito, la de la "vampira" de la película que José acababa de rodar. El mismo José Sirgado dijo "No es a mí a quien le gusta el cine, sino al cine a quien le gusto yo". Entra una música orquestal que no puede dejar de recordar a la utilización de Kubrick del *Así habla Zaratustra* en 2001: *...Y la carne se hizo imagen*.

La estructura argumental de *Arrebato* se sostiene sobre un ingenio narrativo de doble trama que en su desarrollo delata una clara inspiración

25. Éste, por supuesto, no es sino el, rigurosamente hablando, truco más viejo de la historia del cine, el que descubrió a Méliès el interés por el cine.

hitchcockniana. El personaje que encarna Eusebio Poncela (José Sirgado) cumplirá la función narrativa de protagonista en tanto que *sujeto de identificación*, pero su papel, y aquel con el que el espectador se identifica, no será el habitual "sujeto de la acción" del cine clásico sino el contrario, el de "objeto de la seducción". El espectador se ve a sí mismo duplicado en la pantalla de una forma tan extrema que delata su propia condición. José viene a ser a lo largo de la película cada vez menos *actor* de su propia trama, su relación con Ana (su trama *erótica en el sentido más carnal*), para ser crecientemente *espectador* de la trama de Pedro, trama sobre la seducción de la imagen (*erótica en un sentido mucho más espiritual*), hasta el punto de acabar siendo, literalmente, tragado por la pantalla. Zulueta compone, de este modo, una doble ventana donde el truco psicológico sobre el que se construye el drama (desde Aristóteles al menos) es transparentemente desplegado, lo cual no quiere decir, y he aquí lo verdaderamente paradójico de esta deconstrucción, que deje de estar plenamente activo²⁶.

Quedan escritas las claves de la sospecha sobre las relaciones de poder que subyacen al sistema clásico de representación. La pérdida de distancia crítica (sujeto-objeto) o *catarsis dramática* convocada en el espectador a través del mecanismo escénico de identificación no difiere en su esencia de aquella que busca el místico en su contemplación extática, cuestión no muy novedosa y que redescubre la conexión de teatro y religión ya señalada, por ejemplo, por Artaud, lo que si resulta más sorprendente, y he aquí el centro de interés de la película, es *el tipo* tan inquietante de mística que se abre con la escena virtual del cine. Si el pop quería reflexionar sobre nuestra condición de habitantes de una iconosfera (más que de una biosfera, más de que una tecnosfera cualquiera) penetrando en ella "a tumba abierta" *Arrebato* abrirá la tumba para efectuar la autopsia al cadáver, al bello cadáver.

La forma en que Zulueta presenta este drama no deja lugar a dudas, se trata de una metáfora de las condiciones de vida de la cultura audiovisual en la llamada *sociedad del espectáculo* y es por ello que, de un lado, la seducción que vive Pedro, la seducción de primer grado, sea *seducción por la imagen* y la de segundo grado, la que vive José, sea seducción a través de la imagen (el contacto de José con la trama de Pedro se hará exclusivamente a través de imágenes y sonidos técnicamente reproducidos que aquel le envia-

26. El espectador se identifica con un actor cuyo papel será, así mismo, el de espectador, papel que sólo se quebrará cuando José se vea arrastrado, acriticamente, al otro lado de la pantalla. No sería tan claro que el espectador se pierda, indefenso, en el paso suicida de José que le hace pasar de espectador a actor en la trama de Pedro, así, Zulueta nos preserva un refugio pudiéndose decir que realmente nunca llegamos a salir de la casa de José, continuamos siendo espectadores, ahora desde la mirada de Ana (recuérdese su última mirada de presentimiento antes de salir de escena), del lúgubre destino del protagonista, por ello, en una segunda parte proyectada para *Arrebato*, el punto de partida era precisamente Ana y su viaje para averiguar lo sucedido con José.

La pérdida del distanciamiento crítico, representada por la pérdida del papel del escéptico que asumía José, es convocada de nuevo, ahora formalmente, mediante el fotograma fijo en blanco y negro que retrata, al final, a un Eusebio Poncela acribillado por la cámara, virtualizado por el cine.

ra). El tránsito de una actitud escéptica, casi cínica, desde luego crítica, en el José del comienzo de la película, a su actitud de creyente al final de la misma se traza a partir de la decepción o el fracaso de la carne y la vida cotidiana. El espectador, como *el asceta* (que no el místico verdadero, como veremos), se pierde en la imagen para abandonar la carne.

Tal vez el abordaje crítico más atrevido de *Arrebato* haya que buscarlo en el artículo que José Enrique Monterde firmara para *Dirigido por* el año siguiente del estreno de la película. Allí trataba de pensar la problemática desde la noción de *Aura* de Walter Benjamín, *Arrebato* hablaría, según él, del poder "*mitificador*" del cine. Si *El espíritu de la colmena* de Erice pensaba la relación mito-cine desde el punto de vista del espectador, en la película de Zulueta se hará desde el lugar del creador. Frente a Monterde pensamos que si explícitamente, en *Arrebato*, la relación se establece entre el cine y su creador no creemos que a nivel metafórico (y este nivel creemos que debe ser entendido como el básico) la cosa quede allí, tal como delata el mecanismo argumental al que hemos señalado. Por otra parte, si traer a colación a Walter Benjamin puede ser interesante no lo es desde luego por lo que del poder mitificador del cine pudiera haber dicho pues, precisamente, pensó el cine en tanto que espacio estético donde el *Aura* ha desaparecido plenamente. Lo que puede resultar más interesante del artículo de Monteverde es su llamada de atención sobre el género al que, de algún, modo podría pertenecer la película, el de más evidente carga mitificadora, esto es, el fantástico de terror.

Zulueta, desde el comienzo de su carrera se propuso rodar *un musical* y *una película de vampiros* y de algún modo se puede decir que lo logró. Si *Un, dos, tres al escondite inglés* era una especie de musical *Arrebato* será una atípica película de vampiros.

Benjamín señalaba dos direcciones en que se hacía un mal uso y un uso perverso del cine, mal uso porque traicionaba las virtualidades emancipadoras del cine (redención de lo físico y socialización de la expresión), perverso por el potencial doblemente alienante y destructivo que este mal uso implicaba. Por un lado el sistema hollywoodiense de las "Stars" continua la mística del actor (de teatro) a través de filtros, iluminación engañosa, maquillaje para construir un culto (fetichismo o adoración) a la personalidad que se continuará fuera de la pantalla a través de las tramas que construye la prensa sensacionalista, una de las formas por excelencia de este cine puede encontrarse en *el musical*. La segunda dirección que señala Benjamín es la del uso que el fascismo hitleriano hacía del cine y de los noticiarios para, primero, dar una imagen visual a la masa proletaria, imagen de la que hasta ahora había carecido (el cine es un medio excelente para representar grandes aglomeraciones) y segundo, manipular esta masa construyendo el relato que la filia religiosamente a la otra imagen representada, la del Führer, el "guía" del pueblo (dialéctica que se puede encontrar claramente definida en los documentales de Leni Riefenstahl): el cine como prolongación del "meeting" (ritual) político, pero algo más. En *De Caligari a Hitler: una historia psicológica* del cineasta alemán Siegfried Kracauer analiza, entre otros, un sorprendente *antecedente* del género documental nazi al que

nos hemos referido: el expresionismo alemán, padre por vía directa del llamado *género*²⁷ de terror en cine, de aquel que se produjera a partir de los años treinta en Hollywood. El cine expresionista reproducía los temas de la novela gótica, centrándose en muchas de sus películas en la figura romántica del *monstruo*, el monstruo máquina de *El Golem* y *Metrópolis* además del hipnotizador vampírico de *El gabinete del doctor Caligari*, *El doctor Mabuse* y el mismo *Nosferatu* como antecedente del *Cine de vampiros*. La tradición de Hollywood continuará la temática con *Frankenstein* y *Drácula*; Zulueta se inspirará en esta temática en *Kin-kong* (1971), *Frank Stein* (1972), *La novia de Frankenstein* (1973), *A mal gam a* (1976) y finalmente en *Arrebato*. En *Arrebato* será constante la cita al cine de vampiros, tanto en las películas de José como en las propiedades de la cámara de Pedro, el cual llega a buscarse en el cuello las dentelladas del vampiro que le está inmortalizando. La identificación de la cámara (del cine) con el vampiro resulta particularmente interesante porque, de un lado, se resalta su cualidad carnívora, necesita sangre humana, sangre viva para sobrevivir y, de otro lado, aquel que es mordido por el vampiro pasa a existir en ese estado intermedio entre la vida y la muerte, entre el ser y el no ser, en que tanto el vampiro (carne espiritualizada, no envejece), como la imagen técnicamente reproducida permanecen. La carne del místico también sobrevive a la muerte (recuérdense múltiples troceamientos de santos incorruptos como Teresa de la Cruz²⁸) sin embargo se llama la atención, especialmente, sobre lo llena de vida que está esta *carne inmóvil* (recuérdense así mismo la admiración de los devotos ante los senos "llenos" del cadáver de Teresa de la Cruz) cosa que nunca se pensaría ante la pálida *figura animada* del vampiro.

El otro aspecto que subraya Monterde en la película es el de su *reflexión meta-cinematográfica*, el cine dentro del cine. El propio Carlos Heredero al hablar de *Arrebato* señalaba también lo central de este tema. En la sección "Entre el cine y la muerte" Heredero compara la figura de Pedro y *la teoría del cine* que desarrolla (explícita e implícitamente) a lo largo de la película con otro personaje de ficción del cine español: "El doctor Camus" de la pionera *El sexto sentido* (1929) de Nemesio Sobrevila. En el tercero de los rollos se desarrolla una reflexión sobre el cine llena de citas a la "sinfonía urbana" de Ruttman o al "Cine-ojo" de Vertov; Kamus dirá:

27. La noción de género cinematográfico que entendemos aquí no va más allá de identificar una serie de películas de perfiles comunes generadas en un determinado contexto industrial y comercial (el de Hollywood clásico, desde los años veinte a los cincuenta). La noción literaria de género, cuyo estudio nos remontaría a la Poética de Aristóteles, es bien distinta y tiene un carácter trascendental cuya aplicación al cine será interesante. Así, los géneros de Comedia y tragedia identificados por Aristóteles (aunque esta identificación queda en la modernidad seriamente alterada, especialmente a partir del invento romántico de lo "sublime", para introducirse el género del "terror") no deben confundirse en su aplicación con el género cinematográfico de "la comedia", sociológica y económicamente enmarcado en un contexto muy determinado, pero sí cabría hablar en el cine de una "comedia", en el sentido trascendental y desde la definición de Aristóteles, que tendría un alcance mayor y podría utilizarse como noción común a todas las artes narrativas.

28. Para éste y otros comentarios sobre mística véase el libro citado de José Ángel Valente.

"Este ojo extra-humano nos traerá la verdad. Ve más profundamente que nosotros, más grande, más pequeño, más deprisa, más despacio... lo han prosti-tuído haciéndole ver como nosotros pensamos, pero yo le dejo solo, libre, y ve con una precisión matemática..."²⁹.

Si leemos la historia del cine, tal como hacía Bazin, como las dos direcciones antitéticas que desde el principio siguió (la *realista* de los Lumière, de la que él hará apología y *expresionista* de Méliès) nos encontraremos que hay una vía bastarda que no se atiene a ninguno de los postulados de éstas, aunque quizás podríamos rastrearla en los mismos fundadores. Méliès, en una de sus primeras películas, cuando aún imitaba el estilo documental de Lumière, observó un suceso extraordinario que sería vital para su carrera cinematográfica posterior: un autobús que su tomavistas había captado se transforma súbitamente en coche fúnebre. La explicación estaría en un fallo técnico que había desconectado el tomavistas durante unos instantes, el tiempo suficiente para que el primer vehículo desapareciese del ángulo enfocado y el coche funerario ocupase su lugar. Este descubrimiento llevó a Méliès a cambiar el uso que hasta entonces había dado a su cinematógrafo³⁰ para adecuarlo a los teatrales números de magia que solía desarrollar: ya no era necesaria la trampilla para hacer desaparecer a los personajes.

Se podría leer cierto paralelismo entre la biografía de Méliès y la de Zulueta (por lejanos que estén en tiempo y contexto), ambos fascinados por el mundo de la infancia, mundo que ninguno de ellos quiere abandonar por completo e irónicamente, en sus últimos años, Méliès termina olvidado en un pequeño puesto de juguetes, esos pequeños fetiches que tanto parecen fascinar a Zulueta (lo vemos a través de su alter ego Pedro). Sin embargo en la actitud frente al cine se apreciará una sutil diferencia, se da un pequeño salto entre la sensibilidad por lo insólito del *cine primitivo* y la *ciudad moderna incipiente* y la del *cine postclásico* de la *ciudad postmoderna*. Cuando Méliès descubre las posibilidades misticadoras del cine no duda en sacar su cámara de las calles y refugiarla en un pequeño estudio que simule las condiciones del teatro de feria, las condiciones espaciales del oscuro y cálido agujero donde, desde donde se pierde la memoria, el hombre ha invocado a los espíritus. Más de medio siglo después el mundo ya está preparado para soportar la manifestación de los espíritus a plena luz del día.

El examinado a quien *Arrebato* somete a prueba, en primer grado, es el propio Zulueta en su actitud "fílmico-introspectiva" de los años setenta, es cierta cultura psicodélica en el arte contemporáneo y es sobre todo determinada sensibilidad implícita en la cultura tardomoderna que el pop quiso poner sobre la mesa, cierta sensibilidad pop. Todo ello tiene como único

29. HEREDERO, Carlos F. *op. cit.*, p. 195.

30. Se trataban de proyecciones que demostraban las propiedades del sorprendente ingenio, tal y como venían haciendo los Lumière, él añadió ésta como una función más en su "feria".

referente el arquetipo que construye Zulueta con la figura de Pedro, el asce-
ta, el pretendiente del vampiro.

El primer rasgo que llama la atención de Pedro P es su falta de madurez, parece haberse quedado atrapado en las maneras caprichosas y vagas de la *infancia* pero esto bien más como opción vital explícitamente defendida que como accidente. La infancia que él retrata implica un "modo privilegiado de experiencia", un contacto ilimitado con la imagen de las cosas, una apertura confiada, infinita, a la contemplación. Establece una jerarquía entre los que han conservado algo de esa capacidad de "arrebato" en la contemplación, los que de algún modo aun siguen siendo niños y los que viven instalados, desensibilizados, en una sobria madurez. *El niño* que describe Zulueta es además solitario, su contemplación extática se realizará, como la creación artística, en soledad mientras que el adulto está marcado por su socializa-
ción, por la dispersión en los demás.

El Psicoanálisis volvió en el comienzo del siglo XX su mirada sobre la infancia en su diferencia respecto a la edad adulta. La niñez, que había sido entendida sólo por negación de la edad adulta y no encontraba especial interés científico ni social, se vuelve el centro de atención de la psicología moderna que encuentra en ella y en su mala o buena superación las claves de los traumas posteriores. El Surrealismo llevará más tarde la reivindicación de lo infantil hasta su cúspide haciendo de la racionalidad infantil y el juego el código por excelencia tanto del arte como de la propia vida. Sin embargo, tanto Psicoanálisis como Surrealismo darán un paso más allá para encontrar una supervivencia "pura" de lo infantil en *el mundo de los sueños*, más aún, se dibuja una instancia rectora común a infancia y sueños, el Ello, que transparenta su lenguaje y su racionalidad "deseante" en los sueños. Si en un comienzo la experiencia lúcida de Pedro le permitía casi no dormir, así, aun instalado en la infancia sueña despierto cada día, cuando salga exterior y extravíe su camino sólo podrá recuperarse a través de prolongados sueños, viajes hacia el interior de sí mismo donde redescubrirá su capacidad de ser arrebatado por la imagen, ahora, en un grado nunca visto: "Había pasado por dentro de mí mientras dormía".

Como habíamos visto en el apartado sobre el Pop, el interés del psicoanálisis (y en gran medida, finalmente, también del Surrealismo) por la infancia y por los sueños será de carácter cognoscitivo: el interés estará en descubrir el lenguaje de los sueños, la racionalidad de la infancia, la lógica del inconsciente. Para el Zulueta vanguardista y pop (para Pedro) se tratará de prolongar la *sensibilidad* divina de los sueños así como de la infancia, no tanto traer a la vigilia su racionalidad como traer su "verdad", su capacidad constituyente: "cuando me desperté me di cuenta que algo se había transformado dentro de mí", tal vez *re-sacralizar* el sueño.

El espacio de los sueños es el de lo imaginario y su sentido el de la vista, el mismo sentido que parece hipertrofiado en el personaje de Pedro y aquel que domina la infancia arquetípica que nos dibuja Zulueta. Heredero suele insistir en su libro, a través de declaraciones de quienes trabajaron

alrededor de Zulueta, (como Jaime Chavarrí o José Luis Borau) de su especial *sensibilidad para lo visual*; frente a sus compañeros de generación, más interesados por la literatura, él mostraba especial predilección por la pintura, desarrollando directamente esta faceta en su labor como cartelista. Esta sensibilidad es evidente en muchos de sus cortometrajes donde el esqueleto argumental se reduce al mínimo, al más fino soporte para centrar toda la atención en la imagen aunque, tal vez, no podríamos decir tanto, ya que la importancia de la música en toda su producción (cuyas fuentes hemos explicado en el capítulo sobre el pop) es vital. La sensibilidad de Zulueta es puramente pop, es sensibilidad para lo "audiovisual", la imagen y el sonido separados de su original, de la "carne", en su aspecto más "epidérmico" o material, de ahí el acabado subprofesional de muchas de las imágenes de sus películas que evitan la nitidez de las grandes producciones haciendo del bajo presupuesto virtud. Es la misma sensibilidad que recorre gran parte del arte contemporáneo, desde el expresionismo abstracto de Pollock, pasando por Tapies y, en su más patética expresión, el arte de deshechos: una vez más se trata de instalarnos en lo presimbólico, en lo perceptual, como norma para rescatar "lo bajo", "la materia", la diferencia por excelencia, antes de su abstracción lingüística.

Entre las técnicas arcaicas del éxtasis, utilizadas por chamanes y místicos para trascender los estados de conciencia cotidianos, existe una particularmente significativa, se trata de "la contemplación asidua de dibujos geométricos u otro tipo de imágenes"³¹. Este tipo de dibujos reciben en la tradición oriental el nombre de *Mandala*, término hindú que significa círculo,

"son una forma de *Yantra* (instrumento, medio, emblema), diagramas geométricos rituales, algunos de los cuales se hallan en concreta correspondencia con un atributo divino determinado o una forma de encantamiento (*mantra*) de la que vienen a ser la cristalización visual"³²,

es un instrumento de contemplación y concentración, ayuda para precipitar ciertos estados mentales y para dar al espíritu ciertos avances en su evolución, de lo biológico a lo geométrico, de las formas corpóreas a lo espiritual. A lo que el *Mandala* apunta explícitamente está implícito en aquella preocupación a la que *el ornamento* responde de modo inconsciente: ordenar un espacio (caos). El del ornamento ha sido uno de los temas más contradictorios para la reflexión y el trabajo artístico en la modernidad, así, pasa de objeto por excelencia de los juicios sobre lo bello en Immanuel Kant³³ a costumbre degenerada y bárbara en la arquitectura moderna (Adolf Loos con su *Ornamento y delito*) sin embargo, lo que es común en la conciencia moderna,

31. VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*. Madrid: Trotta, 1999; p. 305.

32. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela; 1992.

33. Sólo elementos artísticos puramente abstractos como el trabajo ornamental de los jardines pueden dar pie a juicios sobre lo bello puramente formales de aspiración universal, donde no se mezclen valores morales o creencias. KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe; 1991.

es la pérdida de la espontaneidad y la inconsciencia necesaria para que el ornamento brote en todo su esplendor como cristalización de una identidad colectiva. La sensibilidad que hemos llamado pop quiere volver sobre ese espacio "formal" y "perceptual" que ocupaba en gran medida el ornamento pero frente a la captación dispersa que era propio de aquel ahora se pondrá toda la atención y concentración en estas formas, tal como ocurre en las técnicas del éxtasis, la novedad (y muy importante novedad) será que el nuevo *Mandala* no quiere ordenar ningún caos sino expresarlo en toda su riqueza, dejarlo abierto: este es el gran logro, el gran reto y el gran peligro de la sensibilidad pop que recorre gran parte de las artes modernas pero que tiene en las artes reproductivas (fotografía, fonografía y cinematografía) su expresión más extrema³⁴.

Pedro encontrará en el cine el relevo necesario para prolongar y expandir la sensibilidad infantil; su capacidad de penetración microscópica en la imagen llevan el arrebato a límites insospechados. El elemento clave de la capacidad hipnótica del cine será su *control sobre tiempo* a través de un mecanismo del que ya hemos hablado, el *Timer*, aquel que definirá la poética de Pedro. El cine, mediante su disección fotogramática del movimiento y después su peculiar gestión a través del *Timer*, promete el control sobre lo que Pedro llama la *pausa*, la otra palabra clave de Pedro; la pausa, pausa escénica, ruptura de la temporalidad cotidiana, suspensión de todo criterio, redefinición de las cosas. La pausa es un sustrato de realidad común a la conciencia suspendida en el éxtasis y la imagen paralizada por la fotografía, se trata de una *pausa del tiempo cotidiano*, *pausa* en la cual nos instalamos en ese otro régimen de temporalidad, el "tiempo divino", al que antes nos hemos referido. El cinematógrafo aparece como máquina privilegiada o, más bien, milagrosa, que objetiva la imagen arrebatadora.

Hay cierta verdad en el trucaje cinematográfico, cierta verdad fenomenológica, y es en esta verdad en la que se instala Pedro: "Yo aun creía en las cámaras que filmaban, en los proyectores que proyectaban".

3. MÍSTICA Y ASCÉTICA

El arrebato que tanto buscará Pedro, el Zulueta psicodélico, es la desposesión total de uno mismo, la salida de sí y la unión con la imagen. No cabe duda de la conexión entre Arrebato y éxtasis místico. Muchos de los estudios sobre mística suelen coincidir en asignar ciertos principios y actitudes comunes al margen de los contextos históricos y culturales en que aparezcan. Se trata de una actitud que "niega (o ignora) la persona humana, el mundo y la sociedad", "vive una experiencia ahistórica de Dios", "realizada bajo la forma del éxtasis", "afirma a Dios como unidad indiferenciada", "se propone como ideal la huida del mundo", se encarna en un "espíritu mona-

34. Sobre el cine como "redención de la realidad física" veáse KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós; 1996.

cal" de orientación "femenina: pasiva, receptiva, contemplativa" y, finalmente, "se representa la salvación como disolución del individuo en el Absoluto, es individualista, acomunitaria"³⁵. Son también habituales (especialmente en la mística cristiana) la aparición de ciertos fenómenos extraordinarios como "la levitación, la estigmatización, el ayuno prolongado (hasta extremos que deberían ser incompatibles con la supervivencia), fenómenos luminosos, telekinesia...". El camino trazado por Pedro en *Arrebato* coincide con los perfiles del fenómeno místico aquí apuntados. Las conexiones se pueden detectar incluso en los caracteres más vistosos, así, su prolongado ayuno, se podría comparar a la *anorexia mística*, fenómeno sobrenatural habitual sobre todo en las mujeres místicas (en algunas de ellas el ayuno se llegó a prolongar hasta veintiocho años, como Santa Lidwina) y que se ve completada por la *bulimia eucarística* o dependencia del pan eucarístico³⁶. Podríamos, incluso, aventurar la hipótesis de que lo que la cámara se niega a reproducir cuando Pedro duerme es su levitación, fenómeno, en este caso, más habitual entre los hombres: "me incorporo y me vuelvo a desplomar, se diría que he visto algo o que me va a pasar algo, diez segundos más tarde me ocurre lo que sea y diez segundos después vuelvo a mi posición anterior".

Apunta José Ángel Valente, en su extraordinario libro *La piedra y el centro* (que, junto a *Variaciones sobre el pájaro y la red*, en el mismo volumen recogido, seguiremos en este punto) que "esos fenómenos preternaturales o sobrenaturales, las *gracias gratis dadas*, ni son constitutivo de la experiencia mística ni suelen persistir en sus estadios superiores"³⁷. Este es un primer punto para combatir la imagen exhibicionista de la mística que el espectacularizante barroco nos dejara, imagen que oculta el fondo distintivo de tan radical fenómeno.

Valente enfrentará, de algún modo, una tradición doctrinal y un modo de apertura a lo real que el cristianismo hereda de cierto neoplatonismo a la auténtica tradición mística. Llamaremos *ascético* al primer modelo, lo que no quiera decir que la mística no pueda participar de cierta ascética pero sólo como medio nunca como fin. La ascética que se contrapone a la mística es una ascética espiritualista cuya apertura al fondo inconmensurable de las cosas es de tipo visual, su modelo será la *adoración* de carácter fetichista, así de fondo siempre cierto concepto de posesión, posesión de la imagen o más bien de la certidumbre. El tipo genuinamente *místico* será el que propiamente desarrolla Valente y está marcado por el carácter unitivo del *deseo*, no quiere instalarse en ningún monismo excluyente, ni espiritualista no

35. VELASCO, Juan Martín. *op. cit.*, p. 27. El autor se basa en el esquema que contrapone la piedad mística a la profética de Fr. Heiler pero en esta caracterización coinciden básicamente muchos de los principales estudios sobre el tema como los estudios sobre la mística judía de Scholem.

36. Aquí, evidentemente, señalamos al paralelo de la relación del ayuno de Pedro con su "bulimia cinematográfica".

37. VALENTE, José Ángel. *op. cit.*, p. 57.

materialista, sino que trata de tomar contacto con el fondo del ser previo a toda escisión dentro de él, su apertura será por tanto más bien "auditiva", o mejor, táctil, no deja espacio entre él y lo otro.

Gran parte de la tarea mística sólo se puede realizar a través del o en el *lenguaje*, un lenguaje, que como ocurrirá en el poético, evita pensarse como instrumento para redescubrirlo en tanto que *acontecer*, palabra orgánica que no pertenece ni a lo espiritual ni a lo orgánico sino que funda ambos en unidad antes de su escisión dual. Para el místico, lenguaje (instrumental) y palabra (orgánica) no se confunden y la imagen más contundente de esto habremos de encontrarla en el evangelio de Juan "Y el verbo se hizo carne": es palabra ontológica, que funda ser, *palabra que es carne* y *palabra que no es imagen*. Como dice María Zambrano, la palabra del místico no es concepto pues es ella la que hace concebir, el camino del místico es el de superación de toda imagen, sea natural o sobrenatural, como señalaba el propio Juan de la Cruz.

El barroco, que era el arte de la multiplicación infinita de la imagen³⁸, representó en la escultura de Bernini a Teresa de Jesús en pleno éxtasis: "la imagen barroca de Teresa queda fijada o emblematizada, precisamente, en la sobrenaturalidad de la visión"³⁹, sin embargo nada más lejos del mensaje de la santa:

"el fenómeno contemplativo de la visión permanece en el territorio de la adoración, común a toda experiencia religiosa. Pero el místico rebasa ese común territorio en los extremos confines de la unión"⁴⁰.

En la *visión* aun queda espacio intermedio, distancia que todavía da fe la dualidad que el místico quiere abolir. "La unión pertenece sólo al mundo de la interioridad, no al de la aparición. Ni raptos ni visiones"⁴¹. La visión que tendrá el místico en su unión o éxtasis es la del vacío total, la pobreza de espíritu que el evangelio dicta como condición para llegar a Dios, así explicará Eckhart: "Pobre es el que no tiene nada. Pobre de espíritu, es decir: igual que el ojo es pobre, vacío de todo color y receptivo a todo color, así el que es pobre de espíritu es receptivo a todo espíritu"⁴².

La unión es una categoría primordialmente erótica, de un erotismo profundamente carnal, no hay misticismo sin una extrema implicación del cuerpo como lo demuestra la doliente imagen del estigma: carne impresa con el signo del éxtasis, verbo orgánico por excelencia. El fenómeno místico constituye una experiencia primera en que Eros y Ágape coinciden (se calificaba a

38. Y no en vano se ha llamado a la estética postmoderna "neobarroca".

39. VALENTE, José Ángel. p. 57.

40. *Ibidem*, p. 45.

41. *Ibidem*, p. 44.

42. *Ibidem*, p. 93.

los cristianos primitivos de "filo-somáticos"⁴³) Deseo inconsumible como primera evidencia de lo religioso:

"El deseo sería la faz verdaderamente humana de la necesidad. No hace el hombre que ésta desaparezca, sino que la hace sobreaparecer, la hace sobrevivir a su satisfacción. Sería así el deseo la necesidad sobrevivida. En cierto modo, *la reducción de la necesidad, de las necesidades -fin de toda ascética- es inversamente proporcional al crecimiento del deseo -fin de toda mística.*"⁴⁴

El deseo tiene impreso el signo de la insatisfacción, frente a la necesidad es "la necesidad sobrevivida" a toda satisfacción pues el deseo es siempre deseo de otro deseo, deseo de ser deseado por "el otro", mirada que busca, no una imagen, sino otra mirada que le mira, "ojos en el agua" que dirá San Juan. Valente enfrenta (sutilmente) una concepción cristiana infectada de espiritualismo "visionario" neoplatónico a la intuición de toda mística (oriental o cristiana) que piensa espíritu y cuerpo (forma y materia) reunidos desde y en la palabra primigenia (la palabra encarnada) que los reúne. La vía primera, la vía puramente ascética, se queda en el placer de la visión, quiere ver y quiere ver crecientemente hasta satisfacer toda su ansia de certidumbre.

El éxtasis, estado de gracia del místico, es una *salida de sí* en que la iluminación y la unión se cumplen a la vez, el místico sale pero para regresar:

"en las fases supremas de la mística, cuando el alma transfigurada percibe la unidad simple como estado permanente (Juan de la Cruz habla de cesación del éxtasis), la salida y el retorno se unifican, y el espíritu reafirma en un nivel superior todo lo inicialmente negado"⁴⁵.

La relación del místico con la salida de sí y su vuelta queda en la esfera del lenguaje en su movimiento constante del silencio a la palabra, el místico se pone en condición de posibilidad de un conocimiento transfigurador, se vacía para ser pura receptividad de ese absoluto en el que tiene fe, una fe que no necesita de imagen alguna para certificar. Pero este vaciamiento no es fin sino principio y condición de ser, después, llenado y a partir de ahí dispuesto a traducir, siempre insuficientemente, la palabra, por ello el camino del silencio a la palabra, de la palabra al silencio, no puede ser más que infinito.

Se ha comparado el modelo del místico al de la sexualidad femenina, así, es conocida la androginia⁴⁶ del místico Jacobo de Boehme o la misma

43. Valente recorre en uno de los capítulos de su libro, "Escatología y gloria de la carne", el fetichismo imparable por la carne de los Santos que los devotos cristianos han demostrado siempre. Estos signos de "primitivismo" pueden registrarse, aun hoy, en el fervor sexual con que son piropeadas las vírgenes andaluzas por sus devotos incondicionales.

44. VALENTE, José Ángel. *op. cit.*, p. 202.

45. *Ibidem.*

46. Mircea Eliade, hablando a propósito del Yoga, dirá: "el acoplamiento ritual en el Yoga supone en el plano trascendente la coincidencia del tiempo y la eternidad en el plano humano, la reintegración del andrógino primordial al que pertenece toda creación" (citado por Valente).

voz *femenina* que protagoniza el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz (que también se vino a titular *Canciones de la esposa*). El personaje de Pedro en *Arrebato* parece acercarse plenamente a esa vía pseudo-mística (o sin nada que ver con la mística) que podríamos llamar ascética pura, o nihilista: sin regreso, un modelo que se identificaría más con una sexualidad *masculina*⁴⁷. La perspectiva "orgásmica"⁴⁸ de la iniciación de Pedro queda clara durante toda la película; frente al interminable juego del *Cántico espiritual* de ocultación y breve desocultación del amante, que mantiene viva la llama del deseo, *Arrebato* presenta una dialéctica que muestra cada una de las breves desocultaciones, arrebatos, como una promesa o adelanto del desocultamiento definitivo, del orgasmo final. El proceso iluminativo expuesto en *Arrebato* lleva el signo del neoplatonismo cristiano, aquel que no tiene espacio para el místico ni el revolucionario y, no en vano, la conclusión que nos presenta Zulueta representa la misma crítica que Valente esboza de aquel modelo, el teísmo neoplatónico, como Nietzsche bien sabía, lleva en sus entrañas alojado al Nihilismo⁴⁹.

Hay una serie de aspectos en el discurso y la conducta del personaje de Pedro que nos rebelan su naturaleza fatal. Desde el primer momento sostendrá una total coincidencia entre el niño y el artista poniendo la intuición *poética* en el punto más alejado del *largo trabajo del concepto* (que diría Hegel). Esta concepción del artista es típicamente romántica, se trata de la reivindicación de la figura del genio, aquel superdotado que hace la historia "desde fuera", pues su sabiduría no se forja en la *experiencia* vital, en el contacto abierto con la contingencia, la novedad que viene a traer no la extrae de fuera sino de dentro de sí, de un sí mismo cristalino, sincrónico, hermético, autoidéntico desde el mismo instante de su gestación. Su lenguaje, que es lenguaje fundador, no es lenguaje encarnado, como el del místico, no es palabra viva y abierta, sino juego formal, sistema predictivo como el de la ciencia moderna. Cuando Pedro sale al fin de su hogar-laboratorio y tiene oportunidad de abrirse a la novedad del afuera destaca su falta de sorpresa, los ritmos que aparecen ante sus ojos son los de siempre, aquella ley que había desarrollado en su pequeño laboratorio se verifica, no hay *diferencia*, no le interesa la diferencia.

47. Y aquí hablaremos de modelos arquetípicos o simbólicos que no empíricos, así, no se trata de la sexualidad de los hombres y mujeres que es mixta y se reconoce y promociona como tal en una sociedad auténticamente moderna.

48. La hipótesis de que lo que supondrá el arrebato definitivo será comparable al orgasmo en el sexo está esbozada por el propio Pedro durante la película.

49. Esta misma tesis aplicada especialmente a las Vanguardias artísticas de la preguerra (del Dadaísmo a la abstracción, pasando por el Futurismo y el Surrealismo) es defendida por Eduardo Subirats a lo largo de toda su obra, el modelo cartesiano, en el que se inspira la renovación del arte del siglo veinte, no es sino una prolongación de la mística del siglo XVI (él utilizará, precisamente, en su tesis *El alma y la muerte, El castillo interior* de Santa Teresa, como modelo rector). La cultura de masas de la segunda mitad de siglo no será para él sino la plena consolidación de aquella visión de las vanguardias con su misticismo mortificante implícito.

Curiosamente, cuando desarrollábamos los puntos de interés de la cultura pop nos centrábamos una y otra vez en su redescubrimiento del espacio, su reclamo de un *afuera* (de algún modo de una exterioridad) extrasistémico, de aquella *tierra* de donde brota la novedad. Aquel *estado de abierto* tendría en el cinematógrafo su objetivación técnica y su cauce privilegiado, así lo leyeron Benjamín y, más claramente, Krakauer: el cine como *redención de la realidad física*. Frente al arte idealista que operaba desde arriba (el pintor) a las cosas, ordenándolas, dotándolas de espíritu, el cineasta (como el fotógrafo, como el fonógrafo) se vale de un instrumento que reproduce mecánicamente la apariencia de las cosas sin que, en principio, pueda corregir lo que chirría al *sentido*. El espíritu se acomoda a la materia que, literalmente, se desparrama por los márgenes vedando a la razón su sueño totalitario.

En *Arrebato* encontramos, paradójicamente, que aquella experiencia a la que el cinematógrafo y la cultura pop parecían querernos abrir ha sido traicionada, pervertida desde dentro por una tendencia ascético-puritana inherente a nuestra cultura y de cuya procedencia no cabe la menor duda. Si el cinematógrafo se compone de dos principios opuestos, la foto y fonografía y el montaje, el desequilibrio de su armonía llevará al desastre. El abismo en el que se pierde Pedro es, efectivamente, el de la dictadura del montaje tal y como hoy sigue ocurriendo.

La Crítica del juicio de Kant ponía sobre la mesa la intuición estética en que la obra de arte habría de empantanarse hasta la asfixia en los dos siglos posteriores⁵⁰. Allí Kant daba un soporte trascendental específico al juicio sobre lo bello a cambio de distinguirlo completamente del proceso de conocimiento. Si en las teorías posteriores habrá una confusión terminológica entre filosofía del arte y estética, en la obra de Kant quedan perfectamente diferenciadas, por un lado una estética trascendental, como primer paso en la teoría del conocimiento, aquel ámbito que refiere a la experiencia sensible y al carácter de su verdad, y el del juicio sobre lo bello, donde se analizan las condiciones trascendentales de una evaluación trans-subjetiva de la belleza. Verdad y belleza quedarán escindidas en dos ámbitos completamente herméticos y de esta herencia filosófica será testimonio dramático los excesos promovidos por el neopositivismo lógico. El arte es arrojado en la concepción moderna al ámbito a- / pre-lingüístico de la experiencia subjetiva, el juicio sobre la belleza se quedará en un nivel pre-simbólico, al margen de los significados y connotaciones culturales que evoque el objeto en cuestión pues ahí entraríamos en el terreno de las convicciones "materiales" al respecto de la religión, moral o política en las que, en una sociedad liberal, es inevitable el disenso. Una vez más, la evitación del conflicto como trasfondo de un mecanismo ideológico.

50. Esta reflexión está inspirada en el capítulo sobre "la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte" con que comienza *Verdad y método* de Hans-Georg Gadamer. El análisis de Gadamer viene a ser un desarrollo crítico de las intuiciones sobre arte de su maestro, Martín Heidegger, sin embargo no están lejos de alguien como Walter Benjamin, en las antípodas biográficas y políticas del filo-nazi Heidegger; como Benjamin, Gadamer insiste en la contemporánea recuperación de la alegoría frente al símbolo artístico.

Aquí están las bases para, de un lado, la disociación entre *arte* y *verdad*, por un lado, y el divorcio de *experiencia* y *expresión*, de otro.

Comenzábamos este artículo con una cita que contraponía las categorías de *Adoración* y *Unión* como inversas pero entrelazadas a la vez. La unión es una categoría erótica, la adoración una categoría religiosa pero la unión interfiere en lo religioso para introducir un elemento erótico, igual que la adoración se inmiscuye en lo erótico para elevarlo a lo religioso. A través de la visión mística, esbozada por Valente, de lo religioso se llega a perder de vista cualquier escisión entre Eros y Religión pero lo que se resiste a toda reducción es la diferencia entre Unión y Adoración como dos vías de apertura deseante mutuamente excluyentes. La adoración lo es, primordialmente, de una imagen, la unión sólo se puede concebir con un "Otro" personal. En *Arrebato* nos hemos encontrado con la promesa de la unión con la imagen: la paradoja no puede ser mayor.

La conexión entre cultura Pop y ascética tiene un auténtico precursor cinematográfico en *Simón del Desierto* (Luis Buñuel, 1965) podríamos incluso, por disparatado que pueda parecer, trazar una sustanciosa comparación entre ambos relatos. Simón, en ascesis sublime, guarda ayuno elevado sobre una columna para estar más cerca de Dios, Pedro, en ascesis mística, se eleva a las azoteas para ofrecerle el mundo grabado a su dios (y finalmente para ofrecerse a sí mismo). Si en *Arrebato* se traza una conexión visual y simbólica entre el drogadicto y el místico, entre la cultura pop terminal y los movimientos milenaristas⁵¹, Buñuel traza, en el final de *Simón del desierto*, una conexión directa entre las actitudes ascéticas extremas en cierto cristianismo y ciertos rasgos de la cultura postmoderna (representados precisamente en un concierto rock en que el *diablo* baila el baile final: *carne radioactiva*). La conducta excesiva del Simón asceta y la conducta excesiva del diablo vicioso se tocan en su relación extrema con el pecado, con la transgresión moral (motor del deseo para Buñuel), uno por defecto, otro por exceso, ambos conducidos por una común obsesión apocalíptica⁵², así el propio diablo disfrazado de Jesús sentenciará igual que pudo hacer Sade

"me entristecen tus penitencias, el exceso de tu ascesis, porque no son gratos a mi corazón. Tienes que cambiar. Vuelve al mundo. Hastíate de goces, así lograrás que el solo nombre del placer te dé náuseas. Entonces sólo, te digo, lograrás estar cerca de mí".

51. El género rock conocido como "After-punk" o "Rock gótico" dio, en todos sus excesos, precisa cuenta de esta intuición.

52. Esta intuición se puede detectar en otras películas de Buñuel como *Nazarín* donde contrasta, en un revelador diálogo entre *Nazarín* y un presidiario (asesino), lo baldío de aquellos caminos que han extremado tanto la virtud y el vicio que han perdido de vista la tensión básica de la vida: el deseo, generado por el límite moral. Buñuel solía repetir la lúcida sentencia "Soy ateo gracias a Dios".

