

---

# Arrebato (1979): interferencias y deslizamientos

## Las texturas de las relaciones intermediales cine-video en el segundo largometraje de Iván Zulueta

Milena Rivas Todaro | Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires | milenarivast@gmail.com

---

### › RESUMEN

El presente trabajo se propone indagar en las relaciones intermediales entre cine y video a partir del visionado del film *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta, a fin de reconocer cuáles son las texturas de cada formato y qué efectos de sentido producen. Circunscribo la terminología utilizada respecto de la noción de intermedialidad a los trabajos de Irina Rajewsky y Antonio Gil González y Pedro Pardo en tanto marco teórico principal para luego adentrarme en variadas consideraciones teóricas y críticas respecto de las impresiones que producen tanto la materialidad del cine como la del video. De acuerdo con este recorrido, presentaré algunas nociones de Linda Hutcheon y Vicente Sánchez Biosca para trazar un vínculo entre la propuesta formal de Zulueta y la estética de la posmodernidad. Previo al análisis, daré cuenta de las características de la Transición española, período histórico en el cual este film está inscripto, y de las particularidades de las expresiones cinematográficas al interior del movimiento contracultural del cual formaba parte el realizador, la Movida Madrileña.

**Palabras clave:** cine español, movida madrileña, intermedialidad, tecnología de video, posmodernidad

### **Arrebato (1979): jamming and sliding. The textures of the cinema-video intermedial relations in the second feature film by Iván Zulueta**

### › ABSTRACT

The present work intends to investigate the intermedial relations between cinema and video from the viewing of *Arrebato* (1979), the second feature film written and directed by Iván Zulueta, in order to recognize what are the textures of each format and what effects of meaning they produce. I circumscribe the terminology used regarding the notion of intermediality to the works of Irina Rajewsky and Antonio Gil González and Pedro Pardo as the main theoretical framework to then delve into various theoretical and critical considerations regarding the impressions produced by the materiality of both cinema and video. In accordance with this tour, I will present some notions of Linda Hutcheon and Vicente Sánchez Biosca to draw a link between Zulueta's formal proposal and the aesthetics of postmodernity. Prior to the analysis, I will account not only for the characteristics of the Spanish Transition, the historical

period in which this film is inscribed, but also for the particularities of the cinematographic expressions within the countercultural movement of which the director was a part, the Movida Madrileña.

**Keywords:** spanish cinema, movida madrileña, intermediality, video technology, postmodernity

## › Introducción

*Arrebato* (1979), escrita y dirigida por Iván Zulueta, se estrena en un marco particular dentro de la historia española: el período de transición democrática. El 20 de noviembre de 1975, luego de 36 años al mando del régimen dictatorial español, fallece el general Francisco Franco. La coalición política de la Unión de Centro Democrático (UCD) obtiene la mayoría en las elecciones del 15 de junio de 1977, inaugurando así el citado período de transición española. La muerte de Franco supuso un rápido desmantelamiento del aparato institucional que tuvo fuertes consecuencias en la vida social, política y cultural de España. A lo largo de este primer gobierno democrático liderado por Adolfo Suárez, entre 1977 y 1982, no sólo se promulga la Constitución que reemplaza las Leyes Fundamentales del Reino (las cuales concentraban todos los poderes en el jefe de Estado durante la dictadura franquista), sino que una serie de reformas políticas implementadas colabora en la promoción de la apertura de un intenso cambio cultural. Esta transición cultural se sustentaba en la preexistencia de una “unidad de la resistencia cultural al régimen franquista” que, pasado el año 1975, “comenzó a separarse y volverse dispersa” para dar lugar a heterogéneas expresiones artísticas (Souza Rocha, 2017:4).

La movida madrileña, que propugnaba una serie de expresiones, usualmente juveniles y colectivas, que rechazan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional, fue acaso el movimiento contracultural de mayor envergadura de este período. Surgido en Madrid por influencia de las oleadas artísticas que habían llegado en los sesenta y los setenta, este fenómeno se extendió por otras ciudades españolas como Barcelona, Bilbao, Valencia, Vigo y Torremolinos. Todos sus ámbitos de expresión buscaban dar cuenta de todo aquello que el régimen visual e ideológico franquista había ocultado, como el consumo de drogas, la sexualidad explícita, las salidas nocturnas y el hedonismo. La Movida crea por consiguiente un nuevo ideario a través del colapso de las categorías tradicionales y la celebración de lo otrora prohibido. Según Silvia Salgado, este fenómeno corporizaba un ansiado renacimiento artístico español de la mano de una generación que “preconizaba el nacimiento de un estilo nuevo y transgresor. De la mano de la Movida, España comenzaba a ser conocida en el extranjero por algo más que los toros, e incluso se la asociaba con el concepto de posmodernidad” (Salgado, 2001: 21). Volveremos más adelante a esta inscripción del film (por metonimia) al interior de la posmodernidad.

En cuanto a lo que la vertiente cinematográfica concierne, los valores morales y el contenido ideológico que la Junta Superior de Censura Cinematográfica se ocupaba de preservar cambiarían de signo y entrarían en la gran pantalla con un impulso desmedido: la libertad de expresión llega en forma de un arrebato de experimentación y erotismo frente a las cuatro décadas de represión de la dictadura franquista. Se inaugura una creciente permeabilidad temática y estilística que fomenta la heterogeneidad del cine español, cuyas figuras más representativas fueron Pedro Almodóvar, Iván Zulueta, Fernando Trueba y Fernando Colomo. Aquellas obras más o menos densas que venían desarrollándose en el

ámbito del cine experimental consiguen, en plena Transición, estrenarse en el circuito comercial y escapar de una marginalidad otrora sinónimo de ilegalidad.

Un símbolo de la creciente apertura a lo largo de dichos años es *Arrebato* (1979), el segundo largometraje de Zulueta, más adelante considerado de culto. Más que como un producto inequívoco de su época, Carlos Aguilar pensaba que este film “constituye una propuesta perfectamente extraordinaria en la historia del cine español” (Aguilar, 1997: 809). Cabe subrayar que la euforia habitualmente asociada al fenómeno de la Movida madrileña cambia de signo en la película del director vasco: Zulueta presenta personajes asediados por sus propios consumos, recuerdos y fascinantes obsesiones. El Madrid de *Arrebato* no es multicolor, kitsch ni humorístico –como sí lo sería la ciudad de Almodóvar–, sino un espacio oscuro, fantasmagórico, filmado desde una óptica subjetiva y marginal.

El metraje relata la historia de José Sirgado (Eusebio Poncela), un realizador de películas serie B y adicto a la heroína. La experimentación con las drogas motoriza una distorsión de la realidad que está acompañada por un permanente estado de crisis creativa y personal, aún habiendo terminado recientemente el montaje de su última película. Es en estas circunstancias en que recibe un paquete con una bobina y una cinta grabada por Pedro (Will More), cineasta –apasionado y frustrado por igual– que filma en Super 8. Hacía tiempo que José no sabía nada de su remitente, pero estas cintas que aterrizan en su casa le arrastran hacia otras capas del tiempo, un pasado que había dado lugar al encuentro con Pedro, hoy inmerso en un completo estado de paranoia, producto de la aparición repentina de unos fotogramas rojos en sus registros filmicos que ejecuta mientras duerme. Convencido de que será devorado por el cine, retoma el contacto con José a fin de que, habiendo visto su última grabación, éste confirme o desmienta sus sospechas. Ya al principio del film, Pedro le advierte en una cinta de audio que “si ocurre lo que imagino, nadie te mandará la última película. Tendrás que venir tú a por ella”.

### › Una frondosa relación intermedial

Para comenzar a pensar la película de Zulueta en términos de intermedialidad, detengámonos por un momento en la conformación de la palabra. Tanto el prefijo *inter-* (“entre”, “en medio”) como el sufijo *-dad* (indicador de la nominalización de una cierta cualidad o estado) modifican el significado del término central que acompañan para dar cuerpo a una definición cuya extensión permite comprender un amplio abanico de fenómenos.

Según la investigadora alemana Irina Rajewsky, lo intermedial designa “aquellas configuraciones que tienen que ver con un cruce de límites entre medios”. A fin de circunscribir mejor este “término paraguas” y así atender más uniformemente a las configuraciones mediales concretas y sus cualidades intermediales específicas, Rajewsky propone tres subcategorías (no exhaustivas): la transposición medial, la combinación de medios y las referencias intermediales. Para pensar el segundo largometraje de Iván Zulueta, la combinación de medios me resulta la categoría más operativa en tanto constelación semiótico-comunicativa en cuyo interior cada una de las formas mediales de articulación “está presente en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significado de todo el producto, cada uno a su propia manera específica”. Esto nos permite considerar particularmente las vinculaciones posibles entre las materialidades propias del cine y del video (película y cinta magnética respectivamente) que

problematiza *Arrebato*, ya sea a través de una mera contigüidad de formatos o de una integración que no privilegia ninguno de sus elementos constitutivos, como veremos más adelante.

Por su parte, en “Intermedialidad. Modelo para armar”, Antonio Gil González y Pedro Javier Pardo presentan un nuevo modelo que trabaja la tipologización interna de las categorías propuestas por Rajewsky. Aquello que la autora denominaba combinación de medios es aquí definido como multi-medialidad, “la copresencia directa de varios medios en un mismo texto o soporte”, donde un medio principal (hipotexto) acoge en su seno a otro (hipertexto). Si bien Gil González y Pardo sostienen que “el cine articula varios lenguajes y sustancias de expresión en torno a su imagen pero no varios medios en cuanto tales campos o sistemas artísticos autónomos”, *Arrebato* funciona como un contraejemplo en tanto admite en su medio cinematográfico la tecnología del video.

El cine es, claro está, el medio de mayor pregnancia en *Arrebato*, y no sólo como efecto temático, dado el oficio de su protagonista. Según Vicente Sánchez Biosca, el cine aparece también en tanto “ambiente espectacular que ilumina el paseo nocturno de Poncela en automóvil recorriendo la cartelera madrileña” y como “cita permanente, referencia o, en ocasiones, caprichosa alusión o guiño cinefílico” (Sánchez Biosca, 1995: 76). Acaso la forma más radical y cruel de aparición del cine en *Arrebato* sea el acto creativo como gesto vampírico, señala el autor, puesto que los elementos que muerden el cuello de los personajes son la heroína que se inyectan y la cámara de Super 8. Esta metáfora es propuesta por Zulueta de manera explícita en el film de vampiros que está montando Sirgado al comienzo de *Arrebato*. Vemos unas imágenes en blanco y negro de una vampira que lanza una penetrante mirada a cámara y se refugia en un ataúd, más adelante prendido fuego, que prefiguran el propio proceso de vampirización de los protagonistas de la historia que las enmarca (simétrica a la aniquilación de Pedro a través de los fotogramas rojos). Mientras que el universo de las creaciones cinematográficas de Sirgado se distingue estéticamente de lo “real” (representado como una ficción a color) mediante el uso del blanco y negro, las escenas del mundo imaginario de Pedro son vehiculizadas a través del material rodado en Super 8, cuya mayoría pertenece a *Masaje* (1972), anterior cortometraje de Zulueta, remediado en esta película a partir de su transferencia a 35mm, operación que les confiere una textura particular, según Juan José Fernández García.

En sus múltiples proyectos, la trayectoria audiovisual de Zulueta da cuenta de una gran hibridación, “salpicada por la utilización de la televisión como un fenómeno modernizador de primer orden” (Fernández Labayen, 2015: 59), en continuo diálogo con la cultura visual emergente española que se nutría de una red de publicistas, artistas plásticos, diseñadores gráficos. Particularmente, Zulueta presenta la televisión en *Arrebato* como “un objeto capaz de abducir mental y físicamente a quienquiera que se siente delante del monitor” (Fernández Labayen, 2015: 64). Esta refilmación se presenta en tanto remediación (Bolter y Grusin), convirtiéndose en un espacio de albergue de esos otros medios, particular entramado de deseos y evasiones. Según Vicente Sánchez Biosca, “Arrebato nace desde el interior de lo cotidiano”. En su centro, un paradójico aparato: la televisión. Presente de manera casi permanente en el film, está asociado, “más que a las emisiones de películas o a los noticiarios, a un hormigueo de fondo que se confunde periódicamente con el relato emprendido por la arrebatada voz de Pedro y con las asimilaciones icónicas que aquélla despierta en el flujo del recuerdo de José. El objeto que hoy encarna la cotidianeidad por excelencia se torna inquietante, no presenta un bombardeo de imágenes fascinantes, sino que las anula y sólo da cabida al vacío” (Sánchez Biosca, 1995: 78). Los medios de

comunicación configuran la ficción que integra lo cotidiano a través de imágenes a color de programas y otras tantas en blanco y negro de películas de cine clásico, ambas emitidas por televisión. Ya desde su aparición a fines de 1956, la tecnología videográfica ha impactado en la forma de hacer imágenes, afirma Manuel Palacio: “la integración de soportes ha dado un nuevo sentido a la fase de montaje de imágenes” (Palacio, 2005: 162).

Una escena en particular nos permite pensar el efecto de la tecnología televisiva al interior del film. Se trata de la secuencia en que Marta, prima de Pedro, lo presenta a Sirgado en unas vacaciones en la casa de su tía, y forma parte del flashback que se despierta en éste al recibir las cintas de aquel. La tía prende el televisor, donde podemos ver unas imágenes de un film protagonizado por Mae West que ahora ocupan gran parte de la pantalla, aun sin perder referencia del espacio (Figura 1). Sobre lo que vemos, un diálogo en off durante el cual Sirgado dice que, en la televisión, sólo ve películas, a lo cual la tía le comenta lo importante que es que sean a color. “Esta moda del blanco y negro no me conviene nada”, agrega. Como ya hemos mencionado, el uso del blanco y negro se asocia, en principio, a la ficción, trascendiendo lo meramente formal (Fernández García, 2013: 44).



Figura 1

De pronto Sirgado se abstrae un segundo: es vampirizado por la imagen, algo que salta a la vista a partir del primer plano que ahora toma su rostro paralizado mientras que un ruido de estática irrumpe en la banda sonora (Figura 2). Inmediatamente, la película pasa por corte a un plano detalle de una parte del televisor, en cuya esquina superior izquierda aparece el reflejo de Pedro. Sirgado se da vuelta y confirma su presencia detrás de él (Figura 3). Esta conversación trivial hace de marco de esta fugaz aparición de Pedro, convertido ahora en un objeto inquietante a partir de las refilmaciones que nos acercan a una abstracción propia del cine experimental y poético. La secuencia continúa: “un terrorífico plano desde la nuca de José nos lo hace sentir vigilado y, acto seguido, las imágenes televisivas se abisman en un vertiginoso ritmo donde los sonidos han desaparecido y el poder de Pedro ha empezado a ejercerse” (Sánchez Biosca, 1995: 79)



Figura 2 y Figura 3

Varias escenas más adelante, la televisión irrumpe en la imagen como un zumbido permanente, asfixiante. Finalizada la primera proyección de los filmes de Pedro, la cámara da paso a una imagen de Ana (Cecilia Roth), la novia de Sirgado, quien se pinta los labios. Su rostro en primer plano, la televisión de fondo. Pero esta vez, a diferencia de las imágenes anodinas que mostraba en el salón de la tía, hormiguea sin cesar (Figura 4). Podemos conectar estas interferencias con una genealogía de las prácticas videoartísticas de los setenta, obsesionadas por alterar la señal televisiva y trabajar la noción de ruido electrónico, “donde las dobles imágenes y los fantasmas creados por estas distorsiones forman parte de la experiencia cotidiana del consumo de los medios electrónicos que da pie a visiones fantásticas del medio como capaz de comunicar con el más allá” (Fernández Labayen, 2015: 65).



Figura 4

En el plano sonoro de esta breve secuencia, al mismo tiempo —y sin solución de continuidad más que la búsqueda de un efecto de estática que suspenda el flujo cotidiano— se escuchan las rimas consonantes de Ana (“perversión, excitación, penetración”) y la voz de la cinta que Pedro había grabado, carente de un anclaje en la imagen. El lenguaje de la ficción realista y la expresión onírica se fusionan en esta escena, donde el personaje de Cecilia Roth “surge como una aparición (por un efecto del montaje) ante un fondo de interferencias televisivas” (Fernández García, 2013: 45). Más que una representación, aquí la tecnología de video cobra la forma de una abstracción, casi un paisaje pictórico nublado con puntos blancos.

Quisiera volver a una secuencia anterior, donde otro insert de la televisión también se vuelve metafórico. Me refiero al momento en el cual José escucha la cinta donde Pedro comenta el segundo

encuentro entre ambos. En ese momento, Zulueta inserta en la banda de imagen unos planos, tomados de *La segunda oportunidad*, un conocido programa de seguridad vial de fines de los setenta, en cuya introducción se ve un automóvil chocando contra una roca enorme (Figura 5). Es evidente que se trata de una figura procedente del televisor situado frente al protagonista, pero aquello que la vuelve más poética que narrativa es el hecho de que invada la totalidad de la pantalla. Se libera de su contexto, sin un plano de referencia que la devuelva a su origen, y adquiere así una existencia abstracta, propia. La percepción de estas imágenes alteran el sistema nervioso de Sirgado, acentuando la posibilidad de que lo imaginario repercuta sobre lo real del cuerpo: vemos a Pedro retornar del pasado como una especie de imagen alucinatoria mientras José se está bañando. De la pantalla a la realidad, un sutil deslizamiento.



Figura 5

En esta línea, me valgo de las palabras de Manuel Palacio, quien afirma que “la pantalla pequeña y sin profundidad de la imagen electrónica vuelve sensible la textura granulada del mosaico videográfico y se presta a interferencias y manipulaciones (...) Se presenta al espectador más explícitamente como una producción de lo visible, como un efecto de mediación. La iconografía del video da la impresión de estar frente a un universo de imágenes y no frente a una realidad pre-existente, como si la imagen electrónica practicara una especie de “desrealización” del mundo visible.” (Machado, 2015: 209).

### › Deslizarse por las superficies: una obra posmoderna

Algo que intuía desde mi primer visionado de *Arrebato* es referido en “Ucro-topías: tiempos transmodernos (acercamiento a las visibilidades de una película superficial)” (2006). Allí, Cerdán y Fernández Labayen citan a Susan Sontag en su afamadísimo primer ensayo de *Contra la interpretación* para dar cuenta de la erótica de la forma por sobre la hermenéutica del contenido en la crítica de toda obra de arte. Privilegian las sensaciones por sobre los fondos, y afirman que “Iván Zulueta se tiene a sí mismo por un creador de superficies”. Y es que verdaderamente las búsquedas artísticas de este realizador vasco apuntan a un deslizamiento entre los medios que incorpora. En *Arrebato*, se pasa del 35mm al 8mm, del color al blanco y negro, de la imagen filmica a la tecnología de video sin mucha justificación argumental. Es la propia copresencia de todos esos formatos aquello que habilita zonas de frontera

fascinantes y reveladoras. En “Para una estética de la imagen video”, Philippe Dubois hace una genealogía de la palabra video, dando cuenta del carácter intrínseco de la mirada en este término.

“Etimológicamente, es también un verbo (video, del latín videre, “veo”). El verbo, genérico de todas las artes visuales, que engloba por completo la acción constitutiva del ver: video, es el mismísimo acto de la mirada. En ese sentido, se puede decir que hay “video” en todas las artes de la imagen. Cualquiera sea el soporte y su modo de constitución, reposan todas fundamentalmente en el principio estructural del ‘yo veo’ (...) Video: una imagen-acto indisociablemente. La imagen como mirada o la mirada como imagen” (Dubois, 2001: 32).

Desde luego, esto no significa que cada medio produzca efectos indistintos por el mero hecho de estar vinculados con la acción de la mirada; por el contrario, el espectador circula por cada materialidad experimentando sus múltiples texturas y los efectos de sentido que estas provocan. Ese umbral se configura como un intersticio que genera nuevas formas estéticas a partir de una fricción de los límites de los medios, como ya estuvimos problematizando en función de los diferentes tipos de interacción a los que da lugar la intermedialidad. La naturaleza semiótica-comunicativa de este fenómeno nos permite acentuar procesos dinámicos, también susceptibles de análisis desde una lectura posmoderna.

En el comienzo de su artículo “La política de la parodia postmoderna” (1993), Linda Hutcheon retoma a Victor Burgin para definir la posmodernidad como una exploración del revoltijo iconográfico del pasado. Si nos detenemos a pensar en Zulueta, no sólo utiliza imágenes de trabajos previos en *Arrebato*, sino que también hace uso de películas ajenas para transmitir en la televisión de la ficción que está construyendo. La factura audiovisual del film se construye como si fuera un collage, de manera fragmentaria, acudiendo a múltiples rincones del archivo propio y foráneo. En la era de sobreabundancia de imágenes, nos mantenemos, indudablemente, en el terreno de la superficie. Sánchez Biosca sostiene que, en esta línea, el pastiche (operación fundamental de la posmodernidad, forma intertextual de nexos más ligeros y de mayor irresponsabilidad semántica) nos ayudará a “comprender la forma en que la palabra y las imágenes de nuestros antecesores, viven en nuestros discursos, sobre todo desde el momento en que un texto se considera habitado (y, por ende, fragmentado) por múltiples voces” (Sánchez Biosca, 1995: 12). Volviendo a la dimensión vampírica a la cual hacíamos referencia más arriba, no sería desacertado pensar la posmodernidad como una serie de operaciones donde la mirada duplica su referente, lo absorbe y lo convierte en otra cosa, a la manera de un comentario. Tanto el cine como puerta de acceso al arrebato como la televisión en tanto objeto cotidiano que instala un ruido de fondo en una realidad saturada se vuelven mensajeros de múltiples efectos que construyen esa superficie siempre apta para deslizarse sobre ella.

## › Bibliografía

- › Aguilar, C. (1997). Arrebato. Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Filmoteca Española, Cátedra.
- › Bolter, J. y Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.

- › Cerdán, J. y Labayen, M. F. (2006). Ucro-topías: tiempos trans-modernos (acercamiento a las visibilidades de una película superficial). Cueto, R. (ed.), *Arrebato... 25 años después*. Filmoteca de la Generalitat.
- › Dubois, P. (2001 [1990]). Para una estética de la imagen video. *Video, cine, Godard*, Universidad de Buenos Aires.
- › Fernández García, J. J. (2013). *Arrebato, el universo de un film de culto*. Universidad Rey Juan Carlos.
- › Fernández Labayén, M. (2015). *Las prácticas televisuales de Iván Zulueta*. Universidad Carlos III.
- › Gil González, A. J. y Pardo P. J. (2018). Intermedialidad. Modelo para armar. Gil González, A. J. y Pardo P. J. (eds.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad*. Éditio.
- › Hutcheon, L. (1993). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*. Edición especial en homenaje a Bajtín.
- › Machado, Arlindo (2015) "El diálogo entre el cine y el video", en Pre-Cine y Post-Cine, Buenos Aires, La marca editora.
- › Palacio, M. (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. Torreiro C. y Cerdán J. (eds.), *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- › Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías*. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, año 6, núm. 6, Diciembre.
- › Salgado, S. C. (2001). *Pedro Almodóvar. Todo sobre mi madre*. Barcelona.
- › Sánchez-Biosca, V. (1995). El cine de Iván Zulueta: entre el pastiche y la tragedia. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Filmoteca Generalitat Valenciana.
- › Souza Rocha, M (2017). ¿Cultura y contracultura en la España postfranquista? La nueva figuración madrileña y "la movida" como fuentes para la comprensión de un cambio cultural. *Quirón*. Universidad Nacional de Colombia.

## › Filmografía

- › *Arrebato* (1979, Iván Zulueta).