

El cine como patrimonio afectivo en *Arrebato* de Iván Zulueta

Tras la resaca de más de 40 años de dictadura franquista, Iván Zulueta "irrumpe" en el panorama cinematográfico español con una obra tan inclasificable como vanguardista: Arrebato (1979). Se trataba de un filme tremadamente rupturista, tanto en el abordaje de las temáticas tratadas (drogas, sexo y esmerada renovación de la tradición vampírica) como en su valiente concesión a la experimentación sonora y visual tomada del cine underground neoyorkino y barcelonés de los años 60 y 70. Pero, Arrebato, fue, ante todo, un filme autobiográfico, autorreferencial y visionario. Zulueta y Arrebato convergen y se entreveran en un mismo e inequívoco relato de fantaterror. El presente artículo despeja las claves interpretativas de esta relación siamesa entre el autor y su única obra testamentaria, aportando nuevas apreciaciones sobre una de las películas más singulares del catálogo filmico español.

Palabras clave: Arrebato, Iván Zulueta, vampirismo, homosexualidad, heroína

After the hangover of over forty years of Franco's dictatorship, Iván Zulueta breaks into the Spanish cinematographic scene with a film as avant-garde as it is unclassifiable: Rapture (1979). It is a breakthrough film not only in the subjects it deals with (drugs, sex, and a renewed vampiric tradition), but also in the brave concession to sound and visual experimentation taken from New York and Barcelona's underground cinema of the 60s and 70s. But Rapture was, above all, an autobiographical, self-referential, and visionary film. Zulueta and Rapture converge and intermingle in the same unequivocal fantasy tale. This paper clarifies the interpretive keys of this Siamese relationship between the author and his only testamentary work, bringing new insights into one of the most unique films in Spain's film catalog.

Keywords: Rapture, Iván Zulueta, vampirism, homosexuality, heroin

Con motivo del 40 aniversario del estreno de *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta en el *Cine Azul* de Madrid en junio de 1980, se ofrece una visión novedosa de cuáles fueron sus influencias literarias y cinematográficas más señeras, a fin de comprender el verdadero significado de un filme tan escurridizo como brillante.¹ Asimismo, se abordará la relación del director y

su obra, como veremos, de corte brauneriana, autobiográfica y autoprofética. Se trata de una película de culto, ascendida en las últimas décadas a clásico indispensable del cine español. Su realización nace de la absoluta precariedad de medios técnicos y económicos (Heredero, "Iván" 89). Episodio éste tratado hasta la saciedad en gran parte de la literatura crítica zuluetiana (Camporesi 233-40; Sánchez-Biosca, "Rapture" 169). Y es que, *Arrebato*, nace y se consolida "maldita", en tanto en cuanto se convierte en la obra testamentaria de un director tan genial como *outsider* y hedonista. Lo que sigue, pretende profundizar en el verdadero alcance artístico de un filme, con sus defectos, incommensurable, innovador y honesto (Gómez Tarín, *Guía* 35, 37).

POE EN ARREBATO: LA VAMPIRIZACIÓN DEL ARTE Y UN PÁJARO DE MAL AGÜERO

Corría el año 1966 y un jovencísimo Zulueta de tan solo 23 años dirigía un cortometraje que se convertiría, pasados los años, en toda una declaración de intenciones estéticas, artísticas y argumentales. Se trataba de *Ágata* (1966), una producción menor, que preludiará gran parte de sus obras posteriores, con especial énfasis en *Arrebato* (1979). *Ágata*, realizada después de la amateur *La fortuna de los Irureta* (1964), se inspiraba libremente en el cuento fantástico *The Oval Portrait* (1842) de Edgar Allan Poe, una de las mejores historias del autor bostoniano, en la cual pone en solfa la técnica del relato enmarcado – *mise en abyme* –, en la línea de la mejor literatura gótica europea del siglo XIX, véase el *Manuscrit Trouvé à Saragosse* (1805) de Jan Potocki o la pecaminosa de *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis. Obras que llegaron a obsesionar tanto a Zulueta como también a su idolatrado Luis Buñuel (Buñuel 90, 230, 248).

Las concesiones de Zulueta a Poe serán constantes a lo largo de toda su carrera (Pérez Perucha 79; Gómez Tarín "Arrebato" 327). *The Oval Portrait* presenta analogías argumentales, no solo con *Ágata* – donde la protagonista del mismo nombre (María Trillo) asesina a su pintor Luis (González Páramo) a través de la mutilación de su autorretrato – sino también con *Arrebato*: el protagonista del cuento de Poe vampiriza a su amada a través de un retrato arrebatándole el alma – no está de más aclarar que nos encontramos ante el argumento *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, pero a la inversa – del mismo modo que la cámara de cine fagocita, en un ejercicio flebotómico de desangre a Marta (Marta Fernández), Pedro (Will More) y José Sirgado (Eusebio Poncela) (Heredero, *Iván* 55; Zulueta, *Arrebato* 1:37:20, 1:39:14, 1:49:05). De igual manera, ese castillo ubicado en los Apeninos en el que se ambienta *The Oval Portrait* (366) – que, en las palabras socarronas de Poe, harían las delicias de la señorita Ann Radcliffe en su *The Mysteries of Udolpho* (1794) – emulsiona en *Arrebato* en una suerte de

lúgubre pedernal donde habitan Carmen (Carmen Giralt) y Pedro.² Para más *inri* el director donostiarra no vacila a la hora de identificar al protagonista de su filme con el nombre de Pedro, el mismo apelativo con el que Poe designa al siniestro criado de su *The Oval Portrait* (366).³ Pero Zulueta irá más allá en su homenaje al literato estadounidense. La primera vez que José se encuentra con Pedro se oye el graznido de un cuervo; pájaro de mal agüero que actúa como preludio de sendas muertes (Zulueta, *Arrebato* 0:20:30). Minutos después, Pedro reaparece reflejado en la pantalla del televisor acompañado del mismo sonido (0:25:15). Posteriormente, José duerme plácidamente en casa de Pedro cuando, al desperezarse, sorprende a éste observándolo, replegado como una górgola sobre una superficie marmórea. Justo en ese momento volvemos a escuchar el graznido del cuervo para acompañarnos intermitente en las próximas apariciones de Pedro, como por ejemplo en su primer encuentro con Ana (0:29:27, 0:48:15). Zulueta no da puntada sin hilo. El significado es claro, el cineasta donostiarra referencia nuevamente a Poe, concretamente a la estrofa final de *The Raven* (1845):

And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting. On the pallid bust of Pallas just above my chamber door; And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming. And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor; And my soul from out that shadow that lies floating on the floor. Shall be lifted-nevermore! (11)

Y es que *The Raven* se ha constituido como una de las obras predilectas de Zulueta. Ya en su brevísimo y genial cortometraje *Leo es pardo* (1976) introduce el recurso poeiano del sonido del cuervo como escalofrío y preámbulo de fatalidad. Nos referimos a la escena en que la sombra de una mano misteriosa agarra el pie de la protagonista (Maribel Godínez) (Zulueta, *Leo es pardo* 0:05:03).

Poe fue un literato enorme. Las adaptaciones cinematográficas de su obra no siempre han estado a la altura de su desbordante genio, distorsionando, en cierto modo, su imagen como creador de altos vuelos. Y es que el autor bostoniano no fue solamente un escritor de novelas y poemas de terror, sino un intelectual que ahondó, a través de este género, en las pulsiones cruciales de la condición humana. Zulueta, disponiendo de unos presupuestos económicos y logísticos tan precarios como exigüos, reverencia al literato, en lo que se antoja como una de las mejores "traslaciones" entre literatura y cine. *Arrebato*, supera la divulgada y malinterpretada superficialidad gótica de Poe, para adentrarse en la dimensión de su pensamiento más clásico y shakesperiano, a saber: el arte

– en este caso cine y pintura – como forma vampírica autoinmolante, la pasión descontrolada como perdición vital, y el frenesí arrebatador como precipicio moral.

2. METACINE, FETICHE CINEMATOGRÁFICO E INFLUENCIA MURNAIANA

Las metacinematografía en *Arrebato*, ese cine dentro del cine, se ha convertido en una seña identitaria de la obra de Zulueta. Se trata de una temática ampliamente abordada en innumerables clásicos de la historia del celuloide de género fantástico como, por ejemplo, *Videodrome* (1983) de David Cronenberg. Tanto José como su amante Ana (Cecilia Roth) se dedican, con escaso éxito comercial, al mundo de las películas de terror de serie B – cintas de hombres lobos y *nosophoros* – y Pedro se entretiene como cineasta *amateur* de cintas de Super 8; cintas que, en palabras de su prima Marta, acabarán por devorarle “cual mantis religiosa” (Siles Ojeda 7; Zulueta, *Arrebato* 1:34:10).

El cine no solo constituye la trama argumental de la película, sino que, en el filme, se alude a éste por activa y pasiva a través de brillantes y pertinentes destellos referenciales. Las alusiones explícitas e implícitas a todo el contexto que posibilitan el acontecimiento filmico rayan el fetichismo más obsesivo. La cámara de Zulueta se desliza por las bobinas, proyectores, fotogramas, cámaras y rollos de película con recreación demorada y enamorada (*Arrebato* 0:02:48). La obra cartelística realizada por Zulueta salpica las estancias de la película convirtiéndose en objetos decorativos de primer orden en la ambientación espacial del filme. Sus carteles de *Viridiana* (1961) o *Camada negra* (1977) entre otros, se entreveran con aquellos ficticios de José, como *La Maldición del Hombre Lobo* (s/f) donde Ana se presenta como la *scream queen* de un salvaje licántropo (Zulueta, *Arrebato* 0:03:35).⁴ Las carteleras de cine que deslumbran a José en esa calurosa noche de la Gran Vía madrileña, anunciando entre luces y música triunfal – el tercer acto del *Götterdämmerung* de Wagner (1876) – las proyecciones de *Quo Vadis* (1955), *El cazador* (*The Deer Hunter*) (1978), *Superman* (1979), *El humanoide* (*L'umanoide*) (1979), o *Bambi* (1942), apelan a la pasión desmedida de Zulueta por las salas de cine; un director que profesó hasta el final de sus días un respeto sagrado hacia estos lugares, hasta el punto de no poseer reproductores de imagen en su casa de retiro donostiarra (Sánchez-Biosca, “*Rapture*” 170; Gómez Tarín, *Guía* 31; Zulueta, *Arrebato* 0:06:13). Y es que, aunque suene a tópico, para Zulueta el cine era vida y la vida era cine, difuminándose, y mucho, las fronteras que separan realidad y ficción. El propio José sentencia en *Arrebato*: “No es a mí a quien le gusta el cine sino al cine a quien le gusto yo”, preludiando la vampirización que él mismo,

director de filmes de nosferatus, sufrirá al cierre de la película (0:05:20). El cine para Zulueta era una adicción – veía más de 365 filmes al año en salas – pero también una posesión que solo podía exorcizar con más y más dosis de cine. La admiración del director por algunos clásicos del séptimo arte se vislumbra en *Arrebato* de manera muy relevante. Uno de sus semidioses cinematográficos fue, sin lugar a dudas, Friedrich Wilhelm Murnau.

Al igual que su admirado Poe, Zulueta sintió verdadera fascinación por una de las joyas más conocidas del llamado caligarismo o cine expresionista alemán: *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922) (Sánchez-Biosca, "Fragmentos" 100). La relación epistolar y diarística – a través de bobinas de super 8 y cintas magnetofónicas – llevada a cabo entre José y Pedro, remiten claramente a la correspondencia misiva mantenida por los protagonistas de este maravilloso filme de Murnau, inspirado, como sabemos, en el *Dracula* de Bram Stoker. Pero las concesiones a *Nosferatu* no solo serán temáticas y argumentales, sino también artísticas. Así, pues, Marta y Pedro, tras ser vampirizados por la cámara desaparecen con la misma perentoriedad con la que el Conde Orlok (Max Schreck), distraído en el cuello de la joven Ellen Hutter (Greta Schröder), muere "al primer canto del gallo" (Zulueta, *Arrebato* 1:37:20, 1:39:10; *Nosferatu* 1:31:03). Murnau introduce en el filme imágenes anticipatorias de fatalidad que, en cierta medida, actúan como *spoilers* velados de la trama argumental de la obra. Ese reloj coronado por un esqueleto *memento mori* que da la hora, preambula la secuencia en la que Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim), tras cortarse un dedo, es atacado por el Conde Orlok (*Nosferatu* 0:25:18). Cuando el vampiro decide emprender su viaje para poseer a Ellen, Murnau aclara sus aviesas intenciones a través de la introducción de una sugestiva imagen narrativa: una planta carnívora devora una mosca (0:45:49). Del mismo modo, Zulueta, introduce en *Arrebato* parecidas imágenes enunciativas. El primer encuentro entre José y Pedro tendrá lugar tras el intento de suicidio del frustrado director y su posterior zambullida en la bañera: de manera sorpresiva, el fantasma espectral de Pedro se materializa en el baño de José a modo de desenlace dramático (Zulueta, *Arrebato* 0:13:55). De manera clara, Zulueta remite al poder fantasmático e incorpóreo que posee Nosferatu tanto en la escena de su travesía en barco como en su llegada a la ciudad de Wisborg (*Nosferatu* 0:57:10, 1:09:17). El segundo y funesto encuentro entre José y Pedro se entrelaza con una secuencia enormemente violenta que presagia, al modo murnaiano, la tragedia que se avecina: un elegante coche se estrella a toda velocidad contra un enorme pedernal (Sánchez-Biosca, *Una cultura* 76; Canga Sosa 99); accidente, cabe apuntar, que pudiese aludir también al triste y escandaloso final de la vida de Murnau (Zulueta, *Arrebato* 0:18:20). Posteriormente, en el primer encuentro entre Pedro y Ana,

precedido por el sonido de un cuervo, Zulueta referencia nuevamente a la imagen del coche (0:48:52). Asimismo, el sellado de cera con el que se cierra la última y definitiva correspondencia entre Pedro y José emula un goteo incesante de sangre que enlaza, al ritmo de unas sirenas de ambulancia, que volverán a sonar en el citado intento de suicidio de José, con la imagen de una vampiresa saliendo de su ataúd (0:01:04, 0:13:20).⁵ Zulueta no puede hilar más fino, anunciándonos la vampirización y subsecuente muerte de sendos protagonistas. Se trata de un corte genial, máxime si tenemos en cuenta que nos encontramos en la secuencia inicial y primera con la que se abre el filme; un relato *in extrema res* canónico. El director donostiarra nos lo dice todo en los dos primeros minutos del largometraje a través de esa imagen metafórica de enorme belleza filmica que actúa como preludio y aviso de fatalidad. La escena más icónica de *Nosferatu* obedece a la secuencia en la que el Conde Orlok irrumpre, en un magistral juego de sombras animadas, en la habitación de Ellen (1:27:05).⁶ Pocos momentos de la historia del cine ofrecen al espectador tal cantidad de ingenio resolutivo. La sombra en Murnau no es el simple negativo de un reflejo, antes bien, obedece a una maldad espectral, autónoma, dotada de vida propia.⁷ Zulueta, en gran parte de sus cortometrajes, se recreó en este recurso fantasmático. La mano nosferática acecha el pie, como ya sabemos, de la protagonista de ese preludio de *Arrebato* que es *Leo es pardo* (Zulueta 0:05:03). En *A Mal Gam A* (1976) el propio Zulueta se acuchilla en las sombras antes de que, esa mano negra del Conde Orlok que aprisiona sin compasión el corazón de Ellen, haga acto de presencia, precediendo a otra imagen genial y buñueliana: una tijera “martilleando” un guante (0:25:36, 0:29:28, 0:29:45). En *Arrebato* parece evitarse el tópico explícito, ya ampliamente socializado, del recurso de la mano murnaiiana, sin embargo, establece correspondencias expresionistas no menos evidentes con el filme del autor. La escena en la que Gloria (Helena Fernán Gómez) – travesti doblado por Pedro Almodóvar – realiza un *ménage à trois* con Pedro y un chapero (Max Madera) al ritmo de “Ansiedad” (1979) de los *Negativo* no está exenta de connotaciones nosferáticas. Nos referimos a la secuencia en la que el prostituto ensangrentado huye aterrado de la habitación. Acto seguido, Gloria, haciendo gala de una gestualidad afectada propia del cine silencioso, reaparece ataviada de una vestimenta vampírica que remite, a todas luces, al Conde Orlok (Zulueta, *Arrebato* 1:25:07).

Nosferatu, en el filme de Murnau, posee el poder de alterar el tiempo y el espacio; el don de acelerar el ritmo de los acontecimientos, así como un extraño y fantasmal don de la ubicuidad. Cuando recoje a Thomas en su carroaje, acelera sus caballos en una secuencia tragicómica (*Nosferatu* 0:21:49). Posteriormente, en su marcha a Wisborg, cuando carga los ataúdes

en su carroaje, enciende con la misma celeridad los objetos que le circundan (0:39:53). Finalmente, previa muerte de todos sus tripulantes, acelera mentalmente el barco donde viaja (1:00:31). Este atributo nosferático vuelve a celebrarse en *Arrebato* en la primera y siniestra aparición de Pedro: inexplicablemente, las imágenes del hormigueante televisor empiezan a agitarse a un ritmo vertiginoso. Sin duda, estamos ante uno de los guiños más bonitos de Zulueta para con el cineasta germano, un recurso que, cabe reseñar, Zulueta ya había utilizado en sus cortometrajes *Masaje* (1972) y *Frank Stein* (1972) (*Nosferatu* 0:39:55; Zulueta, *Arrebato* 0:26:50).⁸

3. VAMPIRISMO HOMOERÓTICO, WARHOL Y EL CINE DE VANGUARDIA ESPAÑOL

Dentro de la iconicidad del relato vampírico, y sin salir del más estricto clasicismo, existen dos corrientes bien diferenciadas: una ortodoxa que, en resumidas cuentas, prende con John William Polidori, asienta con Stoker y culmina cinematográficamente con el *Nosferatu* de Murnau, y otra más heterodoxa iniciada por Samuel Taylor Coleridge, recogida por Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, y culminada con el *Vampyr* de Carl Theodor Dreyer. El primer grupo está protagonizado por vampiros de tendencia heterosexual, y el segundo por vampiras homosexuales de marcadas inclinaciones lésbicas. No cabe duda de que la opción stokeriana ha ido ganando terreno a lo largo de todo el siglo XX a la propuesta más antigua, original y coleridgeana. Sin embargo, esta corriente, más subterránea, no deja de ser fundamental para entender la historia del fenómeno vampírico desde una perspectiva totalizadora. Christabel, en el poema del mismo nombre firmado por Coleridge, mantiene una relación más que apasionada con la siniestra Geraldine. Asimismo, la vampira Carmilla, nombre también del relato de Sheridan Le Fanu, se enamora perdidamente de Laura en su castillo de la Estiria austriaca. Dado el carácter explícito de la obra, en cuanto al abordaje de la homosexualidad femenina, oculta bajo la narración de un inocente relato de vampiras, sorprende su buena acogida en plena época victoriana. La enorme destreza de Sheridan Le Fanu a la hora de burlar la censura obedeció más a la candidez de un lector despistado que al acierto de su funambulismo literario. *Arrebato*, sin repugnar de la opción nosferática y stokeriana, participa también de la tradición más erotizante y libertina de la tradición vampírica homosexual. Pedro deja patente en numerosas ocasiones su consumada bisexualidad, así como su gusto por los transformistas. Éste le confiesa a José que tiene relaciones con su prima Marta y su marido (Zulueta, *Arrebato* 0:34:00). Posteriormente, se acuesta con José mientras Ana, en un estado de hipnosis heroinómana, arrebatada, contempla una muñeca de Betty Boop (0:55:17). Finalmente, realiza un trío genetiano en un ascensor con un travesti y un chapero (1:23:52). No está de

más recordar que en pleno 1979, España acababa de salir de una dictadura nacionalcatólica. *Arrebato* inserta oficialmente y, por primera vez dentro de la cinematografía española, el sexo y las drogas, desde una perspectiva desprejuiciada, explícita y plural, algo, a tenor del contexto socio-político reinante, totalmente novedoso y atípico. En este sentido, Zulueta influyó enormemente en las primeras películas de su compañero Pedro Almodóvar, así como en todo aquello que, con el tiempo, se dio en llamar la Movida Madrileña (Pagán 113).⁹

La querencia del director donostiarra por la corriente vampírica más erótica y sexualizada eclosiona en Madrid a las puertas de los años 80 con *Arrebato*. Sin embargo, el gusto por dicha corriente se gestará en la Nueva York de los años 60. En el año 1963, Zulueta ingresa como estudiante en la prestigiosa *Arts Students League* de la Gran Manzana, capítulo de su vida tratado ampliamente por Garikoitz Gamarra Quintanilla (42-45). Allí toma contacto con profesores tan prestigiosos como Robert Peak, historia viva del cartelismo cinematográfico norteamericano y gran influencia del Zulueta dibujante. *The Factory* de Andy Warhol acababa de abrir sus puertas, apostando por una nueva forma de arte tremadamente desinhibida y hedonista (Camporesi 235). El director donostiarra participará de aquella fiesta de libertades que en poco asemejaba a la hermética España de la dictadura franquista. Se empapa de Pop Art y de Cine *Underground* neoyorkino: Roy Lichtenstein, Paul Morrissey y, en definitiva, toda la *socialite* warholiana, influirán sobremanera en la configuración de su arte. Se trata de un punto y aparte en su exiguo recorrido cinematográfico. La influencia de este nuevo panorama cultural se desarrollará en diferentes planos de efervescencia vanguardista y de experimentación vital. El tratamiento desprejuiciado e hipersexualizado de la figura de los vampiros – en la línea coleridgeana llevada a cabo por Warhol y Morrissey – emulsiona en *Arrebato* de manera primorosa. En el año 1963, mientras Zulueta, procedente de Lisboa, desembarca en New York, Warhol indaga en el carácter erotizante del mordisco vampírico en su serigrafía *The Kiss* (Bela Lugosi), inspirado en un fotograma del *Dracula* (1931) de Tod Browning; temática que volverá a explorar en su pieza audiovisual de corte homosexual, *Kiss* (1964), así como en sus serigraffias tardías. Un ejemplo es su impresión de *Dracula* (1981). Andando el tiempo, producirá, de la mano de Morrissey, su filme, *Andy Warhol's Dracula* (1974).¹⁰ Se trata de una película protagonizada por un conde transilvano (Ugo Kier) a punto de fallecer de inanición. Éste, desnutrido, no consigue saciarse, pues, apenas quedan mujeres vírgenes en el mundo cuya sangre pueda servirle de alimento. En el filme, el lesbianismo vampírico de las hermanas Rubinia (Stefania Casini) y Saphiria (Dominique Darel), las orgías de Mario como

primus inter pares desheredado (Joe Dallesandro) y el desangre yugular como estremecimiento orgásmico, contribuyen a la desmitificación del Drácula más canónico (Morrissey, *Dracula* 0:42:10, 1:30:05, 0:40:17, 0:56:30, 1:15:33). En *Arrebato*, Pedro, ese *enfant terrible* promiscuo, infantil y transgresor, sentirá el mismo placer al ser desangrado por su peculiar vampira: ese tomavistas persistente que acabará por matarlo. Pedro se encierra en su habitación entregado a la voracidad de su “cámara-vampiro” (Monterde 102). No come, se ha quedado sin voz y, a medida que los fotogramas en rojo se multiplican, aflora el síndrome de abstinencia (maravillosa metáfora, como veremos, de ese otro vampiro que es la heroína [Zulueta, *Arrebato* 1:21:40]). Cuando el asunto ha llegado demasiado lejos, intenta suicidarse saltando por la ventana, pero la cámara se lo impide, disponiéndose a una penúltima y gustosa sesión de vampirismo: “Me poseían, me devoraban y yo era feliz en la entrega, ¿cómo no? Ante semejante pasión total y arrebatadora” (1:27:10). Al límite de sus fuerzas, descubre que, en su película, “la mancha roja había ido extendiéndose hasta dejar libres veinte fotogramas, al final del rollo, y cada sesión se llevaba diez más que la anterior, o sea que me quedaban dos veces, dos sueños, dos dosis, dos arrebatos” (1:31:01). Finalmente, sucumbe al último acto que le dará muerte. Durante esta escena volveremos a escuchar la música triunfal del tercer acto del *Götterdämmerung* de Wagner, remitiéndonos a la secuencia, ya comentada, en la que José recorre las carteleras de los cines de la Gran Vía madrileña; pieza musical que también precederá a la muerte de José (Moreno 63; Zulueta, *Arrebato* 1:39:03, 1:48:00). Con ello, Zulueta pretende reforzar la idea del cine como actante vampírico. Del mismo modo que Pedro, José accede voluntariamente a ese desangre que place y agrada, pero que también mata. El talante reconciliador de sus últimas palabras con Ana, antes de partir para casa de Pedro, asemeja la nota de un suicida (Zulueta, *Arrebato* 1:40:14). Sabe que va a morir vampirizado, pero el placer de morir le da la vida.

Paralelamente, en la difícil semiclandestinidad de la España franquista se estaban desarrollando algunas propuestas similares a las iniciadas por Warhol y Morrissey en Nueva York. *Arrebato*, se insertaría en la natural continuidad de ese cine de vanguardia español, con epicentro en Barcelona, de carácter experimental, rupturista y subversivamente pop. Los cortometrajes de Pierrot y su *Miss Drácula contra el imperio de la leche* (1973), amén de llevar el relato del vampiro a extremos realmente cómicos, plantea una interesante apertura estética de la imagen en Super 8 claramente zuluetiana. En el filme de Pierrot, rodado en Transilvania, Drácula (Ricardo Costa) es un travesti, alcohólico y anoréxico que repudia la sangre para alimentarse solamente de la esencia más seminal del hombre.

El director catalán hibrida terror y homoerotismo en una pieza tremadamente escandalosa. Otra aportación diferente, pero igualmente influyente en la concepción de *Arrebato* ha sido *Cuadecuc, vampir* (1970) de Pere Portabella, productor, como sabemos, de *Viridiana* de Buñuel. Se trata del *making-of* de un sencillo filme de entretenimiento: *El conde Drácula* (1970) de Jesús Franco. Portabella realiza una obra maestra ofreciendo lecturas realmente innovadoras en el aspecto técnico y narrativo de los filmes de terror. Esa banda sonora de sonidos de estacas, sintetizadores siniestros y música clásica triunfal, la velocidad terminal y nosferática de la secuencia del carroaje, la esquizofrenia del etalonaje, las solarizaciones hipnóticas y, por supuesto, la metacinematografía elevada a primer término argumental – ese cine dentro del cine – ofrecen concomitancias más que claras con el *Arrebato* de Zulueta (*Cuadecuc* 0:16:10, 0:08:29, 0:31:33). Portabella vampiriza la película de Jess Franco para ofrecernos un producto arriesgado de excelente calidad artística. Del mismo modo, Zulueta, al igual que sus alter ego José y Pedro, se agota, como veremos, en el propio autovampirismo que desata *Arrebato*. Pero en el filme del director donostiarra amén del cine, existe otro vampiro de igual capacidad destructiva: la heroína y las consecuencias funestas que ésta acarrea.

4. EL OTRO VAMPIRO: LA HEROÍNA EN ROJO

Como ya adelantamos, en *Arrebato* existen dos vampiros muy peculiares: el cine y la droga. Por un lado, tenemos esa cámara que succiona la sangre de los protagonistas hasta reducirlos a un fotograma en rojo, y, por otro, la heroína que, paulatinamente, fagocita sus vidas (Mira 91). Los cuatro protagonistas de la trama argumental, José, Ana, Marta y Pedro, se entregan con deleite a los placeres narcóticos del opiáceo. Los problemas sentimentales entre José y Ana, derivan, fundamentalmente, de la adicción de ambos a esta sustancia. Zulueta ofrece un retrato muy preciso de la ruina vital a la que conduce el caballo (la heroína) a través de la cotidianeidad de una pareja hedonista y autodestructiva. En este sentido, las concomitancias argumentales con *Andy Warhol's Trash* (1970) del ya mencionado binomio Warhol-Morrissey resultan evidentes. En el filme neoyorkino *Joe* (*Joe Dallesandro*) y *Holly* (*Holly Woodlawn*), al igual que José y Ana, presentan similares complicaciones conyugales a causa de su adicción. La abulia sexual, así como la disfunción eréctil provocada por el consumo de esta sustancia es tratada en sendas películas de manera descarnada (Zulueta, *Arrebato* 1:31:58; Morrissey, *Trash*). En *Arrebato*, coexiste el fetichismo recreativo de los objetos cinematográficos con el ritualismo obsesivo de la parafernalia yonki. El acto ceremonial del primer picotazo intravenoso de José – una venopunción real en el brazo de Zulueta – se recoge con una

delicadeza pasmosa. Se trata de una de esas calurosas noches de verano en la capital. A José todo le sale mal: su relación sentimental es un fracaso, su trabajo un desastre, ha intentado suicidarse de manera infructuosa, y, para colmo, se le inunda la casa (Zulueta, *Arrebato* 0:12:20, 0:13:06).¹¹ Abre el cajón de su mesilla, extrae una jeringuilla, suena una maravillosa música orientalizante – compuesta por el propio Zulueta – diluye el narcótico y se inyecta. Los problemas se evaporan y la cabeza de José se sumerge, lentamente, en la calma más absoluta de la noche madrileña. De improviso, la música vira hacia ritmos pacificantes e hipnóticos. El desastroso día de José toca a su fin. La cámara de Zulueta, a base de impactantes primeros planos de émbolos, agujas hipodérmicas, torniquetes (gomas de compresión), algodones, cucharas, alcohol, sangre, sudor y heroína, acaricia la superficie de los objetos ofreciéndonos una visión muy vívida del ritual heroinómano (0:14:28, 1:10:27, 1:40:52). Para Marta, los efectos del caballo (la heroína) evocan la inocencia de la infancia, algo con lo que Pedro no puede estar más en desacuerdo (0:31:12). Para éste la heroína es un “entretenimiento” de adultos que destruye y avejenta, jugando en contra de la búsqueda de esa felicidad infantil, esa epojé pausada y extasiada a la que debemos aspirar: el arrebato (Rodríguez Gil 71). Por la misma razón, tampoco duerme (Zulueta, *Arrebato* 0:35:10). Cuando Pedro consume, crece, activándose el tiempo y, por lo tanto, la cercanía de la muerte. Esto puede apreciarse en el cambio de registro que sufre su voz: bajo los efectos de la heroína, dicha voz aguda y aniñada adquiere las tonalidades graves de un adulto. El síndrome de abstinencia que provoca la sustancia, al igual que esa vampirización cinéfila, queda reflejado en el destemple de Pedro. Cuando consume suda y tiene calor, cuando no, y pese a estar en verano, tiene frío (Gómez Tarín, *Guía* 28). Su atuendo invernal, así como esa chimenea encendida en jornada estival, le delatan (Zulueta, *Arrebato* 0:35:41).

Por otra parte, la heroína se referencia en *Arrebato* no solo de manera explícita sino también implícita. La gran cantidad de caballos que pueblan el filme no son casuales, sumergiéndonos en un juego de representatividad de imágenes casi magritteiano. Los dos caballos de juguete en la habitación de Pedro apelan a su infantilismo, pero también, de manera velada, a su adicción a la heroína (Zulueta, *Arrebato* 0:50:43). Los caballos, reales y salvajes, vuelven a aparecer en la segunda proyección de Pedro. Éste, en su talante más dionisíaco, mordisquea un racimo de uvas mientras las imágenes le provocan espasmos (0:57:50). Posteriormente, la figura del caballo reaparece, conjuntamente al tomavistas asesino, en el desenlace final de la obra. José accede por primera vez a la casa madrileña de Pedro. Éste ya ha sido vampirizado, José en breve también lo será. Zulueta nos sorprende aquí con una ocularización interna, mostrándonos la habitación

desde el mismo ángulo de visión del protagonista ¿Qué está viendo José? Un caballo - denominación coloquial de la heroína en España - y un tomavistas (0:57:30). La analogía es evidente, la imagen se sostiene en el tiempo para evidenciar, de la manera más clarividente, la retratística de los dos vampiros: el cine y la heroína. La escena, envuelta en música alucinada, carpinteriana y tenebrosa despeja cualquier duda sobre la identidad de los victimarios.

Zulueta construye también una iconografía cromática, muy meditada, entre sendos vampiros a través del color rojo (Álvarez 143). En *Arrebato*, los bermellones alertan de peligro extremo (Canga Sosa 103). En palabras de Ana: "rojo perversión, rojo fascinación, violación, penetración, pasión" (Zulueta, *Arrebato* 0:40:59). Roja es la habitación de José, rojos los labios, pulseras, la cinta del liguero y uñas de Ana, rojos los espejos y aros de Gloria, roja la marca ensangrentada de la aguja en la piel - la goma de compresión que José muerde para cogerse la vena también es roja - rojo es el coche que anuncia la colisión entre Pedro y Ana, rojo es el fotograma en el que todos, sin remisión, acabarán sucumbiendo. Pedro, antes de morir vampirizado, lleva unos pantalones rojos (1:29:23). Minutos después, José fenece de igual manera con una camisa del mismo color (1:40:08). Roja es la sangre derramada y roja la perdición de una vida alejada, como veremos, de la feliz infancia, de la pausa, del arrebato.

5. DEL ARREBATO, LA INFANCIA Y SUS ENEMIGOS

En *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, otro clásico maldito de la cultura española, Leopoldo María Panero, apostilla: "En la infancia vivimos y después sobrevivimos" (1:11:31). Algo sobre lo que vuelve Iván Zulueta en el documental *Iván Z* (2004) de Andrés Duque: "Todo el problema está en que nadie quiere crecer. Está muy claro" (0:36:03). ¿Qué es el arrebato? La felicidad de la infancia, la efebocracia, el tiempo en pausa, pausa definida por Pedro como "el talón de Aquiles, el punto de fuga, nuestra última oportunidad" (Zulueta, *Arrebato* 0:33:10). ¿Cómo alcanzarlo? A través del estrecho vínculo con los objetos de nuestra niñez. ¿Qué juega en su contra? Los vampiros: el cine y la heroína. Pedro tiene 27 primaveras, pero su edad mental es la de un niño de 12 años (0:20:24). Su habitación es la de un infante: cromos, juguetes, muñecos, cómics, ositos, trompos, trencitos y cuadernillos de colorear. Sabemos también que su voz es la de un niño, que entretiene continuamente sus manos con *blandi blub* y que, al igual que la protagonista de *Leo es pardo*, es goloso con el azúcar, aderezándolo únicamente con un poco de café (Zulueta, *Arrebato* 0:25:41; *Leo es pardo* 0:03:16). En su primer encuentro con Pedro, José se arrebata con una colección de cromos de *Las minas del Rey Salomón* que éste le entrega. Una

música de niños cantando, grillos y dulces ovejitas acoge la secuencia para, posteriormente, girar hacia un cardíaco ritmo tribal, ritmos pacificantes *versus* agitantes que Zulueta adelanta también en su cortometraje *Leo es pardo* (Zulueta, *Leo es pardo* 0:04:40, 0:05:36). Entre medias, Pedro se dirige a José: “dime ¿cuánto tiempo te podrías llegar a pasar mirando este cromo? ¿Y este? ¿Te acuerdas? ¿Y este otro? Años, siglos, toda una mañana, imposible saberlo. Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa. Arrebatado” (Zulueta, *Arrebato* 0:37:20). Posteriormente, José regresa a su casa, allí caerá nuevamente extasiado ante lo que parece un objeto de su infancia: un despertador de niño con el dibujo de un barquito tripulado por un entrañable marinero coronado por un sol sonriente (0:43:57). Andando el tiempo, Ana sucumbirá a los poderes sugestivos de la juguetería de Pedro. Éste realiza un primer intento de inducirla al arrebato a través de un *attrezzo* en miniatura de *El Flautista de Hamelín* (0:49:00). No lo consigue. Errado el tiro, vuelve a intentarlo, esta vez de manera exitosa, con una muñeca de Betty Boop (0:54:10). La secuencia guarda relación con uno de los momentos más icónicos del filme, en el cual Ana, disfrazada de Betty Boop, baila al son del *I Want You, I Need You, I Love You* (1956) de Maurice Mysels y Ira Kosloff (1:06:07).¹²

Pedro redecora su apartamento de Madrid con su juguetería más preciada. Las referencias al universo infantil cobrarán especial protagonismo en la última parte del filme. A medida que los vampiros – el cine y la heroína – intensifican su ofensiva, José y Pedro comienzan a aferrarse, con mayor intensidad, a ese mundo embrionario. Pedro solloza ante el visualizado de sus grabaciones de Super 8. En ellas se suceden una serie de imágenes: su casa de campo, sombras, flores, canales venecianos, bailarinas acuáticas, diversas instantáneas de México, la India y Hollywood, palmeras, playas y nubes. Todo ello al ritmo diegetizante de un trépidamente casiotone (Zulueta, *Arrebato* 0:39:12, 0:58:14). ¿Por qué llora Pedro? Porque el recuerdo de las imágenes evidencia el tiempo asesinado de una vida consumida. Posteriormente, las grabaciones de Pedro se hacen cada vez más urbanas y hedonistas: coches, fiestas, anuncios, *Hare Krishna*, discos, rascacielos, heroína, mucha heroína – por vía nasal e intravenosa – y, finalmente, un maravilloso *memento mori*, un pítalo devorándose a sí mismo a la velocidad de la luz (1:10:25). Zulueta no da puntada sin hilo, cerrando la retahíla de imágenes con una *vanitas pop* alusiva a la vida de Pedro: un sencillo cigarrillo consumiéndose. En su paso a la adultez le atrapa la farándula madrileña, crecía: “mi voz se había agravado definitivamente, mi aspecto también, yo de pronto me afeitaba, comía y estaba todo el día rodeado de gente que me estorbaba” (1:10:54). En la cinta de Pedro hace acto de presencia el propio Zulueta, así como otras celebridades importantes de

la, por entonces, muy incipiente movida madrileña – véase a Alaska (María Olvido Gara) portando la tarta del cumpleaños de Pedro – recalcándose el componente testamentario, como veremos, del filme (Mira 100). El mensaje del director es claro y antiguo: cada segundo morimos, alejándonos progresivamente del edulcoramiento de la infancia. Redondeando su discurso, Zulueta sentencia la secuencia con un *blandi blub* – símbolo de la efebocracia – deslizándose, o mejor aún “desangrándose”, sobre las imágenes que inmortalizan la vida del protagonista (Zulueta, *Arrebato* 1:10:44).

Cuando Pedro, debilitado y desnutrido, comienza su deriva malsana, recibe la visita de Gloria. Su cama reluce de amuletos infantiles frente al mal vampírico que le acecha. Incluso comprueba frente al espejo la ausencia de una mordedura yugular (Heredero, *Iván* 190): ositos, cromos y una camiseta de Mickey Mouse, ícono warholiano por excelencia, ya trabajado en su cortometraje *Masaje*, con el que Zulueta pretende frenar su acelerado paso a la adultez (Zulueta, *Masaje* 0:00:47; *Arrebato* 1:16:33). Gloria reprende a Pedro por sus malos hábitos de vida y, en un “descuido” nada casual, la cámara de Zulueta se sitúa en la portada de un libro cuyo título, *Me asomo a la vida. Los cinco primeros años de mi vida*, se ilustra con el dibujo de un neonato rompiendo el cascarón de un huevo (Zulueta, *Arrebato* 1:20:54). Las lecturas de Pedro ya son peterpanescas, aferrándose, cada vez con más empeño, a su idílica infancia (Paredes 43). En el momento de su muerte y, antes de ponerse el antifaz, visualiza su habitación. Se trata de la ludoteca de una guardería. Como últimas voluntades, adhiere la plastilina de sus manos a la pared y abraza, como un niño pequeño, su osito de peluche (Zulueta, *Arrebato* 1:38:49). Acto seguido muere vampirizado. Cuando José se disponga a morir en la misma cama, – ambientando la escena un sonido de ametralladora extraído, nuevamente, de su *Masaje* y *Leo es pardo* – lo hará sosteniendo entre sus manos la misma plastilina de Pedro (Zulueta, *Masaje; Leo es pardo* 0:01:06; *Arrebato* 1:48:21). La idea de la infancia como anhelo de felicidad será recurrente en toda la filmografía de Zulueta. Ya en su *Aquarium* registra una secuencia que pudiera valer como síntesis argumental de *Arrebato*. Se trata del momento en que la mano nosferática del personaje interpretado por Will More queda atrapada en la pantalla de un televisor que emite dibujos animados; atrapada en el magnetismo arrebatador de la infancia (Zulueta, *Aquarium* 0:06:23).

6. BIOCINEMATOGRÁFÍA Y AUTOPIROFECÍA A MODO DE EPÍLOGO

Comenzábamos este artículo incidiendo en la enorme importancia de la obra poeiana, especialmente, *The Oval Portrait* y *The Raven*, en *Arrebato*. Zulueta extrae del autor bostoniano la idea del arte como vampiro, toda vez

identifica a Pedro con ese cuervo persistente y fantasmático de su poema. El fetichismo cinematográfico y la influencia murniana subyacen en cada fotograma del filme ofreciéndonos una lección cinéfila de primera magnitud. Del *Nosferatu* de Murnau, Zulueta toma argumentos narrativos evidentes, véase la correspondencia misiva entre Pedro y José o las referencias a ese Conde Orlok escenificado por Gloria, pero también recursos implícitos como la imagen preambular – que actúa de presagio de fatalidad y anticipación de la trama narrativa –, el tratamiento visual de las sombras animadas o la aceleración de imágenes. En *Arrebato*, Zulueta hibrida la tradición vampírica más clásica y stokeriana con otra coleridgeana, libertina, intersexual y homoerótica. Tomando la modernidad por asalto, Zulueta asume el enfoque vampírico warholiano con valentía. El contacto directo con *The Factory*, así como con el cine vanguardista barcelonés – clandestino – bajo las rúbricas de Pierrot y Portabella, dejarán huella imperecedera en su obra. *Cuadecuc, vampir, Miss Drácula contra el Imperio de la leche, Andy Warhol's Dracula* o *Kiss* allanaron el camino de un nuevo cine de nosóforos desprejuiciado y hedonista. Del mismo modo que el *Andy Warhol's Trash*, *Arrebato* catapultará el abordaje crudo y real del universo heroinómano recogido, como legado artístico y vital, por el director donostiarra; un mundo vampírico, el del cine y el caballo, que imposibilita el éxtasis del arrebato, así como el ansiado retorno al mundo de la más tierna infancia.

Arrebato no es un filme de ficción sino la “auténtica” biografía de un director autoconsciente de las trampas de la pasión cinéfila y del hedonismo extremo. Se trata, por lo tanto, de un filme autobiográfico, pero no solo eso, sino también testamentario y autoprofético, con lo que esto tiene de impactante y malditista, donde “el sujeto-autor y el sujeto-representado se confunden hasta la ensoñación” (Heredero, “Iván” 94). Sabemos que el propio Zulueta aparece en las películas de Super 8 de Pedro – filmes que, en realidad, son fragmentos cotidianos de la propia vida del director¹³ –, que sus pares son José y Pedro, y que los picotazos de heroína, sin trampa ni cartón, atraviesan sus venas en pos de una mayor veracidad. Sabemos también que los tebeos, álbumes, cromos y toda la juguetería de Pedro pertenece al Zulueta niño; fetiches infantiles conservados con mimo hasta el día de su muerte (Iván Z 0:30:03). Asimismo, la cartelería decorativa de *Viridiana* y *Camada negra*, retratada en el filme, llevan su inconfundible firma. Y es que, a fin de cuentas, *Arrebato* no es más que un fragmento de la vida efervescente de aquel lejano Zulueta de finales de los años 70, en estado de gracia creativa.

No es casual que el director donostiarra juegue continuamente a la mimesis de sus *alter egos* Pedro y José, pues, al fin y al cabo, todos sabemos

que ambos son Iván Zulueta. En el primer ceremonial heroinómano, Pedro se dirige a José con estas palabras: "Una mierda delicada, si te pasas no vale" (Zulueta, *Arrebato* 0:33:30). Minutos después, en la intimidad yonki de su alcoba, José repite la misma frase a Ana (Gómez Tarín, *Guía* 45; Zulueta, *Arrebato* 0:43:52). Del mismo modo, ese maravilloso juego suplantador de personalidades con el que se cierra el filme, hibridándose los rostros espetrales de Pedro y José, se completa con una clarividente mimesis en la indumentaria: José muere acicalado con la abrigosa ropa de Pedro (Gómez Tarín, *Guía* 59). Cabe apuntar, que las alusiones de esta escena al *Persona* (1966) de Ingmar Bergman son claras; algo que también se evidencia en la secuencia explícita del falo erecto – de Will More – con el que se abre el filme del director sueco (de Lucas Ramón 62; Zulueta, *Arrebato* 1:10:27; *Persona* 0:00:46).¹⁴

Arrebato ofrece algunos detalles siniestros que pudieran pasar inadvertidos al espectador y que resultan, ciertamente, sorprendentes por su fuerte concesión biocinematográfica. Antes de morir, Pedro fija su vista en un cuadro. Se trata de un dibujo realizado por Zulueta donde aparece el salón de su casa familiar: la centenaria *Villa Aloha* en Doností, lugar en el que, después de la realización de *Arrebato*, se encerrará para salir, solamente, en contadas ocasiones (Zulueta, *Arrebato* 1:39:00; *Iván Z* 0:03:32). En su entrevista con Andrés Duque, admite las similitudes entre los personajes del *Ángel exterminador* (1962) de Buñuel – un grupo de burgueses que intenta salir de su casa de manera infructuosa – y su propia vida (*Iván Z* 0:17:50).

Al igual que el protagonista de su filme, Zulueta no volvió a realizar más largometrajes. Ese "Iván del imán", en palabras de su amigo y profesor José Luis Borau, aludiendo a su creatividad improvisadora e incendiaria, se batirá en retirada (114). Su pública y divulgada adicción a la heroína contribuyó a cimentar, más si cabe, su leyenda de cineasta maldito; algo que le desagrada sobremanera (Martínez Torres 372). En este sentido, sorprende la coherencia de ese testamento autoprofético, autoconsciente y autodestructivo que es *Arrebato*. Cierto que en sus cortometrajes previos se anuncia ya la apuesta por una vida recreativa, pero, en *Arrebato*, esta se eleva a categoría testamentaria. Por ejemplo, en *A Mal Gam A*, Zulueta se filma, en un acto transgresor y "moderno" para la época, inyectándose heroína en el mismo salón de *Villa Aloha* que visualiza Pedro antes de morir (0:21:38, 0:23:37). También se graba – probablemente inspirado por el *Sleep* (1963) de Warhol – durmiendo, en lo que se antoja un precedente claro del fatal desenlace de Pedro y José en *Arrebato* (Barrueco 84; Zulueta, *A Mal Gam A* 0:11:54). La vida y la obra de Zulueta se entrelazan en un juego alterno de realidades y ficciones extremas y decadentes. Del mismo modo, en su

obra preambular, referencia y reverencia al mundo efímero de su infancia a través de dibujos de Mickey Mouse y Heidi, u objetos fetiche como el *blandiblub* o la plastilina (Zulueta, *Masaje* 0:00:47; *A Mal Gam A* 0:22:40, 0:01:05, 0:07:07).

A 40 años vista de su estreno en aquel lejano *Cine Azul*, y pese a su tibia acogida comercial, *Arrebato* se ha erigido como una de las mejores y más innovadoras películas del cine español. En eso parece existir consenso crítico por parte de estudiosos y especialistas (Camporesi 230). Su realización, distribución y comercialización – tarde, mal y a rastras – no fue la mejor. Se trata de una película que ha crecido “sola”, de espaldas a la implacable industria cinematográfica de llenar butacas. Instituciones, academias y críticos incondicionales la encumbraron a rango de clásico (Heredero, *Iván* 208). La fama del filme corrió paralela al prodigado malditismo de un Zulueta intrigante, hedonista y arrebatado, recogido, como un ser crepuscular, en su villa donostiarra. *Arrebato* nace de Zulueta, del mismo modo que Zulueta nace de *Arrebato*. *Arrebato* fue una genialidad, un destello de ingenio espontáneo que, pese a su evidente oscuridad, continúa generando, en su brillante vuelo artístico, un entusiasmo cinematográfico fresco, luminoso y actual. Y es que, como bien apuntó en su momento Eloy de la Iglesia, en *Arrebato* queda bien claro que “todo es catarsis” (110).

Universidad de Santiago de Compostela

NOTAS

- 1 El presente artículo se inscribe en el marco de la ayuda Consolidación 2020 GPC GI-1510. Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo - HAAYDU (2020-PGo22). Ref. ED431B 2020/41. IP. Alfredo Vigo Trasancos. Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional. Asimismo, también del proyecto (2019- PN187). IP: Jesús Ángel Sánchez García y Alfredo Vigo Trasancos. Generación de conocimiento 2019. AEI–Agencia Estatal de Investigación.
- 2 Se trata de un *genius loci* lúgubre icónico, castillos en los Cárpatos inmortalizados, 50 años más tarde, por Bram Stoker en ese *Drácula* (1897) inspirado en una ingente caterva de literatura vampírica precedente firmada por Johann Wolfgang von Goethe, *Die Braut von Korinth* (1797), Samuel Taylor Coleridge, *Christabel* (1800), John William Polidori, *The Vampyre* (1818), Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Der Vampyr* (1821), Theophile Gautier, *La morte amoureuse* (1836), Aleksey Konstantinovich Tolstói, *La Famille du Vourdalak*

(*Sem'ya Vurdalaka*) (1839), Alexandre Dumas, *La Dame pâle* (1849), Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (1869) o Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, *Carmilla (In a Glass Darkly)* (1872). En el caso de *Arrebato* la localización se ubica en la casona de *La mata* perteneciente a la familia de Jaime Chávarri, lugar especialmente querido por Zulueta, donde ya había rodado su cortometraje *Ida y vuelta* (1967).

- 3 No deja de resultar curioso que Poe, situando la acción en los Apeninos italianos e hibridando dos países latinos en uno, dote a este personaje de un nombre español, fruto quizás de la reciente y todavía muy presente dominación española en la península itálica a mediados del siglo XIX.
- 4 En dicho cartel se muestra por primera vez su apellido, refiriéndose a ella como Ana Turner. En el minutaje 0:08:52, sorprende la imagen del cartel de *Viridiana* (1961) de Buñuel alusivo a la imagen del personaje de José el Leproso (Juan García Tiendra), travestido con el vestido de bodas de la mujer de Don Jaime (Fernando Rey), desmembrando la paloma blanca y cubierto con una máscara de *Spider-Man*.
- 5 Asimismo, el sonido de sirenas como preámbulo de fatalidad aparece ya en su corto *Leo es pardo* (0:03:52). La vampiresa recuerda al personaje de la pastelera (Cyra Toledo) en su *Ritesti* (1991) (0:18:01). En este aspecto, Zulueta asume la imagen icónica de la vampiresa como mujer de irresistible belleza, siguiendo el patrón de la *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, "adaptada" de forma heterodoxa por Carl Theodor Dreyer en su *Vampyr – Der Traum des Allan Grey* (1932) y, posteriormente, y de manera menos eficaz, en *Dracula's Daughter* (1936) de Lambert Hillyer. Sobre la belleza despampanante de la vampiresa y la fealdad aberrante del vampiro, se recomienda la consulta de Siruela 148-49.
- 6 Cabe apuntar que Ellen, al igual que José y Pedro, morirá en una cama vampirizada.
- 7 La sombra como entidad independiente será tratada de manera magistral en otra obra maestra de la historia del cine ya citada: *Vampyr* 0:12:47, 0:13:45, 0:15:02.
- 8 Este último, se trata de un homenaje al filme de James Whale, *Frankenstein* (1931), basado en la novela de Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818). En él, Zulueta acelera las imágenes de la película deteniendo sorpresivamente algunos fotogramas en base a un patrón completamente dadaísta y aleatorio. Se trata de sus interesantes primeras entregas como radical creador de vanguardia cinematográfica.
- 9 Zulueta continuó realizando los carteles de buena parte de la filmografía del director manchego. La atonalidad en la dicción de los actores – especialmente de Marta y Pedro – el tratamiento cromático de los espacios, el abordaje desprejuiciado de la temática sexual, la analepsis temporal en el relato

narrativo – heredada de Buñuel – o la comicidad de personajes como la tía Carmen (Carmen Giralt) en *Arrebato*, ofrecen algunas pistas de la herencia del cine de Zulueta en la obra de Almodóvar.

- 10 “Secuela” del *Andy Warhol’s Frankenstein* (1973) producida y dirigida por los mismos autores. Se trata de la historia de un Frankenstein homosexual (Srdjan Zelenovic). Zulueta abordó el mito de Frankenstein en dos de sus cortometrajes *Frank Stein* (1972) y *Aquarium* (1975).
- 11 La recreación de formas circulares, grifos y desagües, será una constante en el cine de Zulueta (*A Mal Gam A* 0:13:59; *Leo es pardo* 0:02:41; 0:03:16).
- 12 Se trata de una escena maravillosamente improvisada por Cecilia Roth en la que Zulueta evidencia su gran manejo del *travelling*, tal y como había puesto de relieve en su *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969).
- 13 Se trata de grabaciones auténticas realizadas por el propio Zulueta, en consonancia con lo que venía haciendo en sus cortometrajes previos: *Masaje* 0:00:40; *Roma-Brescia-Cannes* (todo el minutaje); *Aquarium* 0:00:50; *A Mal Gam A* 0:13:59; *Leo es pardo* 0:02:41.
- 14 La obsesión stevensoniana del sosia o *Doppelgänger* – tan presente en los filmes posteriores de su admirado David Lynch – así como el reflejo de la identidad dúplice estará muy presente en el cine de Zulueta (*Leo es pardo* 0:02:13; “Párpados”). En el caso de *Arrebato* juega a tres bandas: José, Pedro y Él.

OBRAS CITADAS

El ángel exterminador. Dir. Luis Buñuel. Prod. Alatriste. Altura, 1962.

ÁLVAREZ, RAÚL. “Arrebatos rojos.” *De Arrebato a Zulueta*. Coord. Marta Villareal y Ricardo Sánchez Ramos. Madrid: Solaris-Trama, 2019. 139-54.

Bambi. Dir. David Hand et. al. Prod. Disney. RKO, 1942.

BARRUECO, JOSÉ ÁNGEL. “Arrebato. Un hombre que duerme.” *De Arrebato a Zulueta*. Coord. Marta Villareal y Ricardo Sánchez Ramos. Madrid: Solaris-Trama, 2019. 83-104.

BORAU, JOSÉ LUIS. “El Iván del imán o Iváñez a secas.” *Archivos de la Filmoteca 6* (1990): 114-16.

BUÑUEL, LUIS. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza, 1982.

Camada negra. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Prod. El Imán. Divisa, 1977.

CAMPORESI, VALERIA. “Los ‘objetos extraños’ de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *Arrebato* (I. Zulueta, 1979) y la construcción del ‘otro’ cine español.” *Anales de Historia del Arte* 29 (2019): 229-44.

CANGA SOSA, MANUEL ÁNGEL. “Avatares del fantasma en la imagen registrada. Nota sobre *Arrebato*.” *Trama y Fondo* 44 (2018): 95-106.

COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR. "Christabel." 1800. *Christabel and the Lyrical and Imaginative Poems of S.T. Coleridge*. Ed. Algernon Charles Swinburne. New York: Scribner, 1869. 1-24.

El conde Drácula. Dir. Jesús Franco. Prod. Filmar Compagnia, Fénix Cooperativa, Les Films Corona, y Towers of London. Hemdale, 1970.

Cuadecuc, vampir. Dir. Pere Portabella. Prod. Films 59 y Pere Portabella. Ronin, 1971.

The Deer Hunter. Dir. Michael Cimino. Universal, 1978.

El desencanto. Dir. Jaime Chávarri. Prod. Elías Querejeta. Piedra, 1976.

Dracula. Dir. Tod Browning. Universal, 1931.

Dracula's Daughter. Dir. Lambert Hillyer. Universal, 1936.

DUMAS, ALEXANDRE. *La Dame pâle*. 1849. Paris: Gallimard, 2006.

Frankenstein. Dir. James Whale. Universal, 1931.

GAMARRA QUINTANILLA, GARIKOITZ. "A propósito de *Arrebato*: 'Ascética y Cultura Pop.'" *Ikusgaiak* 5 (2001): 37-63.

GAUTIER, THEÓPHILE. "La morte amoureuse." *La Chronique de Paris* (1836): s. pag.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON. *Die Braut von Korinth*. 1797. München: GRIN, 2010.

GÓMEZ TARÍN, FRANCISCO JAVIER. *Arrebato*: de la marginalidad al culto." *Cuadernos de la Academia* 13-14 (2005): 317-32.

—. *Guía para ver y analizar Arrebato. Zulueta* (1979). Valencia: Nau Llibres; Barcelona: Octaedro, 2001.

HEREDERO, CARLOS FRANCISCO. "Iván Zulueta: la fragmentación en la periferia." *Archivos de la Filmoteca* 6 (1990): 88-95.

—. *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: Festival de cine de Alcalá de Henares, 1989.

HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS. *Der Vampyr*. 1821. Wien: Verlag der Gesellschaft für Graphische Industrie, 1923.

IGLESIA, ELOY DE LA. "Entre el arrebato y el éxtasis." *Archivos de la Filmoteca* 6 (1990): 108-13.

Iván Z. Dir. Andrés Duque. Prod. Martín Sappia. Hamaca, 2004.

LAUTRÉAMONT, COMTE DE [ISIDORE LUCIEN DUCASSE]. *Les Chants de Maldoror*. Paris: Balitout, 1869.

LEWIS, MATTHEW. *The Monk*. Waterford: J. Saunders, 1796.

LUCAS RAMÓN, IRENE DE. "Arrebato: la vida en pausa." *De Arrebato a Zulueta*. Coord. Marta Villareal y Ricardo Sánchez Ramos. Madrid: Solaris-Trama, 2019. 59-82.

MARTÍNEZ TORRES, AUGUSTO. *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga, 2004.

MIRA, ALBERTO. "The dark heart of *La movida*: vampire fantasies in Iván Zulueta's *Arrebato*." *Toward a Cultural Archive of La Movida. Back to the Future*. Eds. William J. Nichols y H. Rosi Song. Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2014. 89-106.

Miss Drácula contra el Imperio de la leche. Dir. Pierrot [Antonio Gracia José]. Prod. Amateur. S. distr, 1973.

MONTERDE, JOSÉ ENRIQUE. "De Arrebato y algunas cosas más." *Archivos de la Filmoteca* 6 (1990): 102-07.

MORENO CANTERO, RAMÓN. "La mirada devoradora del arrebato." *Vértigo* 10 (1994): 58-63.

MORRISSEY, PAUL, DIR. *Andy Warhol's Dracula*. Prod. Andy Warhol. Bryanston, 1974.

—. *Andy Warhol's Frankenstein*. Prod. Andy Warhol. Bryanston, 1973.

—. *Andy Warhol's Trash*. Prod. Andy Warhol. Cinema 5, 1970.

Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. Prod. Victor Warner y Albin Grau. Film Arts Guild, 1922.

PAGÁN, ALBERTO. "Residuos experimentales en Arrebato." *Arrebato...25 años después*. Ed. Roberto Cueto. Valencia: Filmoteca, 2006. 113-40.

PAREDES, ISRAEL. "El arrebato y el desdoblamiento." *De Arrebato a Zulueta*. Coord. Marta Villareal y Ricardo Sánchez Ramos. Madrid: Solaris-Trama, 2019. 37-58.

PÉREZ PERUCHA, JULIO. "Arrebato, Iván Zulueta, 1979." *Banda Aparte* 17 (2000): 79-80.

Persona. Dir. Ingmar Bergman. Prod. Ingmar Bergman. AB Svensk Filmindustri, 1966.

POLIDORI, JOHN WILLIAM. *The Vampyre: A Tale*. London: Sherwood, 1819.

POE, EDGAR ALLAN. "The Oval Portrait." 1842. *The Works of the Late Edgar Allan Poe: With Notices of his Life and Genius*. Eds. N.P. Willis, J.R. Lowell, y R.W. Griswold. Vol. 1. New York: Redfield, 1850. 366-69.

—. "The Raven." 1845. *The Works of the Late Edgar Allan Poe: With Notices of his Life and Genius*. Eds. N.P. Willis y J.R. Lowell. Vol. 2. New York: Bakeman, 1859. 7-11.

POTOCKI, JAN. *Manuscrit Trouvé à Saragosse*. 1805. Paris: Gallimard, 2002.

Quo Vadis. Dir. Mervyn LeRoy. Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

RADCLIFFE, ANN. *The Mysteries of Udolpho*. 1794. London: Penguin, 2001.

RODRÍGUEZ GIL, HILARIO JESÚS. "De vampiros y espectros. Veinte años de Arrebato (1979) de Iván Zulueta." *Banda Aparte* 17 (2000): 67-73.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia: Filmoteca, 1995.

—. "Fragmentos de un delirio." *Archivos de la Filmoteca* 6 (1990): 96-101.

—. *"Rapture (Arrebato)." 24 Frames. The Cinema of Spain and Portugal*. Ed. Alberto Mira. London: Wallflower, 2005. 169-78.

SHELLEY, MARY. *Frankenstein, or the Modern Prometheus*. 1818. Cambridge: MIT P, 2017.

SHERIDAN LE FANU, Y JOSEPH THOMAS. *Carmilla. In a Glass Darkly*. De Sheridan Le Fanu. Vol. 3. London: Bentley, 1872.

SILES OJEDA, BEGOÑA. "Arrebato: Un éxtasis siniestro." *Razón y Palabra* 71 (2010): 1-16.

SIRUELA, JACOBO. *Libros, secretos*. Girona: Atalanta, 2016.

Superman. Dir. Richard Donner. Prod. Dovemead, Film Export AG, y Intl. Film. Warner Bros., 1978.

TOLSTÓI, ALEKSEY KONSTANTINOVICH. *La Famille du Vourdalak (Sem'ya Vurdalaka)*. 1839. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1993.

L'umanoide. Dir. Aldo Lado. Columbia, 1979.

Vampyr – Der Traum des Allan Grey. Dir. Carl Theodor Dreyer. Prod. Carl Theodor Dreyer y Julian West. General Foreign, 1932.

Videodrome. Dir. David Cronenberg. Prod. CFDC, Filmplan, Guardian Trust, Famous Players, y Universal. Universal, 1983.

Viridiana. Dir. Luis Buñuel. Prod. UNINCI, Alatriste, y Films 59. Kingsley-Intl., 1961.

WARHOL, ANDY, DIR. *Kiss*. Prod. Andy Warhol. The Factory, 1964.

—. *Sleep*. Prod. Andy Warhol. The Factory, 1963.

WILDE, OSCAR. *The Picture of Dorian Gray*. 1890. New York: Norton, 2006.

ZULUETA, IVÁN, DIR. *A Mal Gam A*. Prod. Amateur. S. distr., 1976.

—. *Ágata*. Prod. Joaquín Sánchez Ortiz. EOC, 1966.

—. *Aquarium*. Prod. Amateur. S. Distr., 1975.

—. *Arrebato*. Prod. Nicolás Astiárraga. Framax, 1979.

—. *La fortuna de los Irureta*. Prod. Amateur. S. distr., 1964.

—. *Frank Stein*. Prod. Amateur. S. distr., 1972.

—. *Ida y vuelta*. Prod. Antonio Díaz Martínez. EOC, 1967.

—. *Leo es pardo*. Prod. Emiliano De Pedraza y Augusto Martínez Torres. José Esteban Alenda, 1976.

—. *Masaje*. Prod. Amateur. S. distr., 1972.

—. "Párpados." *Delirios de amor*. De Álvaro García del Amo, Antonio González-Vigil e Iván Zulueta. TVE. 28 sep. 1989. Televisión.

—. *Ritesti*. Prod. Mabuse. S. distr., 1991.

—. *Roma-Brescia-Cannes*. Prod. Amateur. S. distr., 1974.

—. *Un, dos, tres, al escondite inglés*. Prod. Joaquín Sánchez Ortiz. Cire, 1969.