

Los “objetos extraños” de la colección del Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofía: *Arrebato* (I. Zulueta, 1979) y la construcción del ‘otro’ cine español¹

Valeria Camporesi²

Recibido: 7 de julio de 2018 / Aceptado: 27 de junio de 2019

Resumen. La inclusión en un museo de arte de películas destinadas originalmente al consumo comercial suscita peculiares problemas de apropiación y lectura. El artículo utiliza el ejemplo de la presencia de *Arrebato* (I. Zulueta, 1979) en la colección del MNCARS para explorar esa complejidad y propone, en sus conclusiones, una modalidad de apropiación que tenga en cuenta y ponga en valor la historia de las películas como objetos comunicacionales.

Palabras clave: Arrebato; Zulueta; MNCARS; cine de la transición; recepción; patrimonio artístico

[en] “Foreign Bodies” in the collection of the Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofía: *Rapture* (Arrebato, I. Zulueta, 1979) and the construction of the Spanish “Other Cinema”

Abstract. The insertion of commercial films in art museums is problematic. The article explores the inclusion of *Rapture* (Arrebato, I. Zulueta, 1979) in the collection of the MNCARS as a case study to explore that complexity. Its conclusions include a proposal on how to establish a more accurate dialogue among art and cinema taking into account the history of films as communicational objects.

Keywords: Rapture; Zulueta; MNCARS; Spanish cinema after Franco; reception; artistic heritage

Sumario. 1. Arrebato en el MNCARS. 2. Mirando hacia atrás: la recepción de Arrebato, 1980-2017. 3. Conclusiones.

Cómo citar: Camporesi, V. (2019) 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, en *Anales de Historia del Arte* n° 29 (2019), 229-244

La conciencia de las dificultades implícitas en la inclusión de las películas en los museos de arte remonta al menos a los años Treinta, cuando Iris Barry empezó a trabajar para crear el Departamento de Cine del Museum of Modern Art (MOMA), en Nueva York. Todavía más antigua es, por otro lado, la reivindicación de las obras cinematográficas, o de algunas de ellas, como “arte”: el “séptimo”, según Ricciotto

¹ Este trabajo ha sido realizado como parte del proyecto de investigación “Larga exposición: las narraciones del arte contemporáneo español para los ‘grandes públicos’” (HAR2015-67059-P MINECO/FEDER).

² Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte
valeria.camporesi@uam.es
Código ORCID: 0000-0002-6380-858X

Canudo, o el más cercano al mecanismo del pensamiento, según Henri Bergson³. Durante buena parte del siglo XX y todo lo que ha dado de sí el XXI, la creación y la difusión del cine han estado marcadas por una incómoda relación con el sistema de las artes y sus instituciones: deseada, posiblemente inevitable en muchos casos, pero a la vez complicada y distorsionadora⁴.

Como enseñan los artistas contemporáneos que se dirigen con cada vez mayor interés hacia la imagen en movimiento, el problema no está en las peculiaridades del medio (la representación del tiempo y el movimiento, la extrema verosimilitud o la capacidad de disfrazarse de documento...). Se podría decir por lo tanto que no está del lado de la producción/creación. Y tampoco en la condición comercial del cine, ya que siempre han existido el mecenazgo y/o un mercado del arte. La cuestión realmente complicada surge en el diversificado mundo de la recepción (difusión/visionado), ese espacio que Francesco Casetti define como la “dimensión comunicativa”⁵ del cine, tanto la que tiene que ver con los estándares derivados de los hábitos de los espectadores que acuden a las salas, como la que deriva de la capacidad del cine de actuar como medio de comunicación de masas y funcionar como mecanismo de articulación de la experiencia social en la esfera pública⁶.

Es por lo tanto en el aspecto de su fruición social en donde parece situarse la mayor peculiaridad, o, si se quiere, la específica inaccesibilidad del cine para cualquier reconstrucción histórica, o reapropiación en clave de memoria y construcción de un relato sobre el patrimonio artístico. Esta constatación legítima, o da sentido, a las preguntas alrededor de las cuales se articula el presente ensayo.

¿Qué ocurre con la dimensión comunicativa del cine creado para la difusión en salas comerciales, cuando se le inserta en un museo? ¿Cuánta parte, y cuál, de su intrínseca naturaleza sufre una mutación, y cuánto, y en qué sentido, en cambio, sigue presente? ¿Más allá de los propósitos divulgativos del museo, cómo entra una película en el discurso del patrimonio artístico? La práctica de la re-contextualización de las obras es materia básica de un museo, pero lo que se quiere explorar aquí es la especificidad de esa nueva atribución de significado en el caso concreto y particular de las películas. En estas páginas se intentará reflexionar sobre este especial aspecto de la complejidad del cine a partir del caso concreto de una película bastante unánimemente considerada digna de ser incluida en el catálogo de la memoria de la España democrática, *Arrebato* (I. Zulueta, 1979). Para hacerlo, se revisará la historia de su recepción, desde el estreno y hasta la actualidad, ya que la persistente presencia de la película en la memoria colectiva y el imaginario social la convierte

³ Bertetto, P. (1996). L'estasi dell'immagine. La teoria del cinema al di là delle arti. En L. Quaresima (Ed.). *Il cinema e le altre arti*. Venecia: Marsilio/La Biennale, 3-12.

⁴ Para una reciente revisión de las relaciones entre el cine y el arte en la actualidad véase Tranche, R. (Ed.) (2012). “De la pantalla al lienzo: cine proyectado y cine expuesto”. *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 69: 72-133 y Weinrichter, A. (Ed.) (2010). “El cine en el espacio del arte”, *Secuencias*, 32, 5-132.

⁵ Casetti, F. (1996): *Il cinema come arte, il cinema come medium*. En L. Quaresima, (Ed.). *Il cinema e le altre arti*. Venecia: Marsilio/La Biennale, 3.

⁶ Para una aplicación del concepto de esfera pública a los estudios cinematográficos pertinente para el presente estudio, véase Hansen, M. (1995). *Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere*. En L. Williams (Ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 134-152, donde se lee: “Thinking of the cinema in terms of the public means reconstructing a horizon of reception not only in terms of sociological determinants. ... but also in terms of multiple and conflicting identities and constituencies” (146).

en un caso de estudio ejemplar del que Didi-Huberman define como el “anacronismo de las imágenes”⁷.

La elección de *Arrebato* se debe no solo a su sólida presencia en el panorama cultural español, sino también al hecho que es uno de los pocos ejemplos de películas comerciales adquiridas para su inserción en la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). La hipótesis que subyace a este estudio es que es necesario analizar con más atención las implicaciones y las consecuencias de la decisión del museo de incorporar en su discurso expositivo obras, como la película de Zulueta, generadas en ámbitos ajenos a las instituciones del arte contemporáneo, y de otorgar un papel central a este tipo de artefactos en la articulación del recorrido histórico-artístico que presenta en sus salas. El punto de partida es la constatación que se trata de una inclusión que no puede ser homologada, ni a la manera en la que se han incorporado obras audiovisuales pensadas para circular dentro de las instituciones y el discurso del arte, ni a los ciclos de películas que los museos y centros de arte organizan de forma puntual, y que, de alguna manera, asumen la relativa “extrañeza” de las obras que proyectan, presencias ocasionales provenientes de un mundo paralelo.

Sobre *Arrebato* se ha escrito mucho, desde el mismo momento de su estreno y hasta la actualidad⁸; en general, se puede decir que se ha alcanzado un cierto consenso en relación con su significado, valor y contexto artístico-cultural, así como acerca de la trayectoria creativa de Iván Zulueta en su conjunto. Pero queda por realizar una reflexión que se enfrente a las implicaciones de su integración en el discurso sobre el arte y la cultura en España.

Para hacerlo, y poder sacar del estudio de este caso algunas conclusiones generales, el relato estará estructurado a partir del análisis y exposición sucesiva de dos aspectos, aparentemente independientes, de la recepción de la película. Se describirán así, por un lado, la incorporación de la obra en el discurso del museo, y, por el otro, las distintas narraciones que, sobre la película, se han ido articulando en diferentes ámbitos de recepción, indicando, en cada momento, la interacción que se produce entre los dos itinerarios. La cuestión de fondo, que atraviesa los distintos espacios y las diferentes modalidades de proyección y exhibición, es definir “cómo la película entra en nuestras vidas”⁹ y de qué forma los lugares en los que se proyecta determinan su significado. El objetivo será determinar si, y como, la historia de la presencia de *Arrebato* en la sociedad podría, o debería, ser acogida en el museo, y tiene el propósito de contextualizar el discurso expositivo del MNCARS dentro de un relato más amplio, para que queden registrados tanto los límites, como las potencialidades de la musealización de una obra cinematográfica.

⁷ Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora (ed. or., París, 2000).

⁸ No se puede hacer aquí un repaso exhaustivo de la bibliografía sobre *Arrebato*. Como referencia básica, se remite a Cueto, R. (Ed.) (2005): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana; Gómez Tarín, F. J. (2001). *Arrebato: de la marginalidad al culto. Cuadernos de la Academia*, 13/14, 317-332; Gómez Tarín, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar. Arrebato Zulueta 1979*. Valencia: Nau llibres y Octaedro; VVAA (1990). Avatares de la mirada. Invitación al abismo: el cine de Iván Zulueta. *Archivos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, 2 (6), 88-121. Para interpretaciones recientes más transgresoras véase Ciller, C. (2011): Hacia una nueva interpretación de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980). En M. Palacio (Ed.). *El cine y la transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 86-102, y Gamarra Quintanilla, G. (2001). A propósito de *Arrebato: Ascética y Cultura Pop. Ikusgaiak*, 5, 37-63.

⁹ Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. Londres: Sage, 1.

1. *Arrebato* en el MNCARS

Antes de analizar la difusión de la película en círculos concéntricos cada vez más alejados de su origen, un examen de la presencia de *Arrebato* en el museo puede servir para empezar a trazar un mapa de la complejidad de la situación. Se trata de analizar como se han aplicado al caso concreto las “dos maneras prioritarias de producción de valor y conocimiento” que posee un museo, “el proceso de ‘patrimonialización’, de generación de un corpus de referencia y la ‘exposición pública’ de los materiales que constituyen ese patrimonio”¹⁰.

Lo primero que hay que señalar es que la película forma parte de la sección del ordenamiento de la colección que se inauguró en diciembre de 2011 bajo el título “De la revuelta a la posmodernidad, 1962-1982”. En cuanto a su descripción en la ficha de catalogación¹¹, hay algunos aspectos que merecen atención. En primer lugar, la “Edición/Nº de ejemplar” se describe como “ilimitada”: no se registra por lo tanto como relevante el hecho que el ejemplar conservado se generó en una fecha determinada y en circunstancias histórico-tecnológicas definidas. Seguidamente se indica que se trata de “una película 35 mm transferida a vídeo (Betacam digital y DVD)”, entendiéndose con “vídeo” una copia digital¹². Aunque esa formulación parecería producir una equivalencia entre “la película 35mm” (en celuloide) y “el vídeo” (digital), no se reseñan las especificaciones técnicas que caracterizan la primera, como la utilización del sistema de color Eastmancolor y el formato panorámico, y se indica como duración 110’, frente a los 128’ indicados para “la película 35mm” conservada en el Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española (114-115’ en Betacam)¹³.

Lo interesante de todo esto no es tanto la falta de sintonía con los criterios de catalogación de las películas establecidos por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. El objetivo no es, aquí, señalar como problema la complejidad de la relación que se establece entre un film y sus diversas y múltiples copias, y/o versiones. Las preguntas cruciales tienen que ver con las razones que pueden explicar por qué, a pesar de las evidentes dificultades, una copia digital de *Arrebato* entra en 2011 en la colección, y a la vez que adquiere inmediatamente una gran visibilidad, asume como obra un estatuto incierto, que parece sugerir que lo que se está admitiendo y catalogando no es ni la obra ni su copia, sino una especie de entidad intermedia de rasgos indefinidos¹⁴.

Esta misma complejidad caracteriza la forma en la que la película se presenta a los visitantes. La reproducción en bucle en una sala exclusivamente dedicada a su proyec-

¹⁰ Carrillo, J. (2012). Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo. En J. Albarrán (Ed.). *Arte y transición*. Madrid: Brumaria, 275.

¹¹ La ficha a la que se hace referencia es visionable online; véase <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/arrebato> y http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/salas/informacion/ivan_zulueta_arrebato_esp.pdf [Consulta: 12 de diciembre de 2017], documento al que se refiere el análisis que se encuentra a continuación.

¹² En las fichas se indica que todas las obras de la colección pertenecientes a la categoría “CINE” son “películas transferidas a vídeo (DVD)”, fórmula con la que probablemente se alude a la condición de haber sido filmadas originalmente en celuloide.

¹³ Los datos esenciales acerca de la película se pueden encontrar en Aguilar, C. (1997). *Arrebato*. 1979 [1980]. En J. Pérez Perucha (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 809-811. Para una descripción de los criterios de catalogación del patrimonio cinematográfico, véase Del Amo García, A. (2007). *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*. Cuadernos de la Filmoteca, 3 [2ª edición electrónica]. Obtenido de <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:bf5c05a7-1b26-4490-8de3-f7610bc1d7a2/inspeccion-tecnica-new.pdf>. [Consulta: 14 de febrero de 2018].

¹⁴ Según información obtenida del museo, la obra se cedió sin ninguna condición particular que diferenciara su proceso de adquisición del que se sigue normalmente (consulta hecha en el mes de julio de 2019).

ción, la 001.11, a oscuras, a una pantalla relativamente grande que se puede contemplar desde un banco, alude sin duda a un visionado en sala, y la calidad de la imagen es buena. Sin embargo, el sonido no llega con claridad por los ruidos de ambiente (no hay puerta de separación) y la experiencia resulta finalmente desconcertante, ni cinematográfica, ni museal. A esto hay que añadir que en un espacio contiguo, se proyecta de manera muy diferente otra película, desde muchos puntos de vista cercana a *Arrebato*: en la sala 001.09, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de Pedro Almodóvar (1980) es exhibida junto con otras obras, para ilustrar el tránsito a “los nuevos imaginarios populares”¹⁵. Esto implica que, aunque la calidad de la copia sea buena (“película de 16 mm hinchada a 35 mm y transferida a vídeo (DVD)”), la proyección, a pantalla pequeña, es bastante precaria, no hay posibilidad de sentarse, y la reproducción del sonido queda descoyuntada y de difícil audición. Se puede decir que es poco más que una alusión a la “verdadera” película. La presencia de *Pepi, Luci...* en el museo es por lo tanto distinta de la de *Arrebato*. Esto lleva a pensar que hay diferentes matices en cuanto a lo que las dos películas representan en el discurso del museo, pero no se dan pistas que puedan ayudar al visitante a entender esa desemejanza, y eso proyecta sobre ambas una ulterior dificultad de lectura.

En definitiva, la inserción en el discurso del MNCARS coloca a *Arrebato* en un contexto explicativo, que a la vez le otorga y quita especificidad. La escasa atención prestada a las características materiales de la obra, y a su naturaleza original de artefacto destinado al consumo comercial, viene compensada por el respeto de las convenciones visuales y sonoras de un visionado en sala desde un punto de vista y escucha fijo. Lo primero parece separarla de sus compañeras de viaje naturales, como *Pepi, Luci...*, con las que comparte, además del contexto de origen, su esencia comunicacional, lo segundo le asigna cercanía con otros textos, los del cine experimental, con sus afinidades y alianzas en el mundo de la creación artística.

Para comprender las implicaciones de esta presentación polisémica, e ir más allá de la descripción de la objetiva opacidad que envuelve *Arrebato* en su versión proyectada en el MNCARS, es necesario reconstruir la historia de su recepción y de las re-apropiaciones de las que ha sido objeto desde que empezó a circular en 1980 para ver cómo se inserta la consagración de la película como obra de arte en el conjunto de su supervivencia cultural.

2. Mirando hacia atrás: la recepción de *Arrebato*, 1980-2017

A pesar de, o gracias a, su rareza en el panorama de la producción cinematográfica española, la película de Zulueta alcanzó una importante visibilidad con relativa facilidad y rapidez¹⁶. Lo singular de su forma (una película narrativa estructurada de

¹⁵ Según indica la ficha. Obtenido de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/sala/sala-00109> [Consulta: 18 de diciembre de 2017]. *Pepi, Luci...* no es una adquisición, sino una “obra cedida temporalmente para la presentación de la colección”. Véase también <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/pepi-luci-bom-otras-chicas-monton> [Consulta: 18 de diciembre de 2017].

¹⁶ A. Santamarina resume con precisión el recorrido crítico de *Arrebato* (Santamarina, A. De la cálida indiferencia a película de culto. En Cueto, R. (Ed.) (2005): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 46-96). Las observaciones que aquí se incluyen coinciden con su reconstrucción y comparten su apreciación de lo que supuso la película en su contexto histórico. Lo que se añade es un razonamiento acerca de la modalidad de su permanencia, tanto en el imaginario social, como en el canon histórico-artístico, así como algunos nuevos datos.

manera muy poco convencional), la extraña historia que cuenta (un relato de terror fantástico acoplado al ambiente reconocible y realista del mundo de la creación cinematográfica), y la escasez de medios con la que fue rodada no impidieron, y quizás favorecieron, que, de forma paulatina, llegara a ocupar un lugar muy notable en la cultura española, como inteligente expresión de un momento singular en la historia del país, y también como obra de creación relevante y original en sí. Como explica su productor ejecutivo e importante figura del cine español de la época, Augusto Martínez Torres, *Arrebato* se hizo en un momento excepcionalmente propicio para este tipo de experimentos, ya que se había pasado “de una rígida censura, que no dejaba hacer nada, a poder hacer todo y, además, a unos precios muy asequibles”¹⁷. Con toda su singularidad, por lo tanto, fue también producto coherente del momento histórico en el que se concibió, una fase en la que instancias aparentemente contradictorias coexistieron sin que ninguna prevaleciera sobre la otra¹⁸.

De hecho, al revisar las fuentes de la época, llaman la atención la sintonía y la rapidez con las que distintas instancias e instituciones de la sociedad española manifestaron su interés por la película, destacando sus méritos, en algunos casos reconociendo también sus defectos, pero en general dándole la consideración de una obra a destacar. Tampoco es posible detectar radicales discontinuidades, en los inicios de este recorrido de asentamiento, entre la etapa inmediatamente posterior a la instauración de la democracia parlamentaria, y la inauguración de la década larga de gobiernos socialistas, al menos desde el punto de vista de una genérica visibilidad y progresiva adquisición de prestigio. Bastante coherente fue en este sentido la actitud del Ministerio de Cultura, que en 1980, todavía con UCD en el poder, le otorgó el premio “Especial calidad”, y posteriormente, ya con el primer gobierno de Felipe González, apoyó la iniciativa del cine Electric de Londres que incluyó *Arrebato* en la Semana del Cine Comercial Español de Londres (en mayo de 1982¹⁹), y la introdujo entre las películas exhibidas en el I Festival de Cine Español de Nueva York (en noviembre de 1983)²⁰. De forma similar, periódicos emblemáticos como *El País* o *La Vanguardia*, a la vez que la propia industria y las instituciones cinematográficas (en especial la crítica) no dudaron en asignarle un lugar eminente de forma casi inmediata. Hasta el *ABC*, que había publicado una crítica demoledora en el momento del primer estreno de la película, en junio de 1980, siete años después, comentando su pase dentro del ciclo de “Cine de media-

¹⁷ *Arrebato. Guión cinematográfico* (2002) Madrid: Ocho y medio, 11. La afirmación relativa a la desaparición de la censura naturalmente es cuestionable, pero es interesante como testimonio de una experiencia individual y concreta.

¹⁸ En este sentido, la historia de *Arrebato* no encaja con la visión dicotómica que adopta P. Carmona cuando separa de forma drástica “los movimientos underground madrileños de los setenta” de “la puesta en escena de la Movida madrileña” (Carmona, P. (2009). *La pasión capturada. Del carnaval underground a “La Movida madrileña”* marca registrada. *Desacuerdos* 5, 147. Como explica Martínez Torres, *Arrebato* plantea una reconciliación de esas dos almas (Martínez Torres, A. en Cueto, R. (Ed.) (2005): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 342). Algo parecido sugiere J.E. Monterde cuando habla de la “transmodernidad” de *Arrebato* (Ibidem, 295).

¹⁹ Entre los organizadores del evento estaban, además de la sala, el influyente crítico y estudioso de cine español J. Hopewell, y la revista *Stills*. Hopewell fue el primero que incluyó una larga reseña de *Arrebato* en un libro dirigido al mercado anglosajón (Hopewell, J. (1986). *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*. Londres: British Film Institute, 232-233).

²⁰ Organizado por la Dirección General de Cine. La lista completa de las películas exhibidas se puede encontrar en *El País*, 12-XI-1983.

noche” de TVE1, la describe como “una de las obras más personales e innovadoras de todo el cine español”²¹.

Como recordó Almodóvar en un texto escrito en ocasión de la muerte de Zulueta, a finales de los años 70 el futuro director de *Arrebato* “era ya conocido y admirado por su trabajo en televisión”²². En efecto, aunque su anterior largometraje (*Un, dos, tres, al escondite inglés*, 1968) no hubiera entusiasmado la crítica, la colaboración con el programa televisivo *Último grito*, considerado un ejemplo modélico de “televisión moderna”²³, le había supuesto un reconocimiento importante y bastante transversal. Según lo que declaró, años después, el propio Zulueta, “en toda esa etapa, que dura diez años entre «El escondite» y «Arrebato», no existía para nada malditismo. Hice lo que quería”²⁴. Esto lleva a proponer una importante matización en relación con la manera de evaluar los singulares, trasgresivos, fascinantes corto que Zulueta realizó en distintos formatos entre 1964 y 1978: a pesar de su naturaleza estética y narrativa rompedora e indudablemente cercana a lo contracultural, en lugar de apartarlo de la visibilidad le colocaron como uno de los eminentes representantes de lo “nuevo” que estaba surgiendo, y que iba a entrar con fuerza como elemento definitorio de la España postfranquista. Sus experiencias en Nueva York y la cercanía con los fenómenos diversos que se asocian a un espectro cultural globalizado que va del underground al pop representan, desde este punto de vista, otros tantos elementos que asocian su figura a la modernización e internacionalización que muchos deseaban a finales de los 70.

Esto en parte explica el hecho que, desde los primeros momentos de su aparición, el movimiento de adhesión a la película fuera amplio y articulado, y complejo en sus implicaciones, ya que se asentó en varios recorridos paralelos. El que se podrá analizar de manera más sistemática en estas páginas es el de la “opinión publicada”²⁵, un caudal que se va alimentando de críticas, entrevistas, estudios, exposiciones y apreciaciones inspiradas por distintas instituciones y/o aparecidas en medios de variada naturaleza comunicativa e ideología, algunos específicamente ligados al mundo del cine, otros más cercanos a la crítica de arte. Pero hay otras trayectorias, mucho más difíciles de describir con rigor, y sin embargo saldamente presentes a lo largo de todo el período que se incluye en este análisis, que son las que tienen que ver con la relación que la película establece con sus espectadores²⁶ y que permiten definirla como obra de culto²⁷.

²¹ *ABC*, 15-V-1987. La primera crítica, firmada por Pedro Crespo, se había publicado el 14-VI-1980.

²² De este discurso, pronunciado o publicado en 2009, solo se ha podido recuperar la traducción inglesa, publicada en la web del British Film Institute en 2016 (<<http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/pedro-almodovar-on-ivan-zulueta>> [Consulta: 5-VII-2017].

²³ *ABC*, 23-VI-1968:77. Miguel Fernández Labayen ha estudiado el peso que los trabajos para televisión tuvieron en la configuración de la personalidad creativa de Zulueta (Fernández Labayen, M.(2015). Las prácticas televisuales de Iván Zulueta / The televisual practices of Iván Zulueta. *Cinema Comparat/ive Cinema*, III, 7, 57-66).

²⁴ Borja Casani, “Iván Zulueta. Objeto de culto”. En *SurExprés*, 6, 15-XII-1987.

²⁵ Se entienden, con esta expresión, todas las manifestaciones culturales que comentan o señalan la película en ámbito público.

²⁶ Hay que recordar que justo en estos años el público que acude a las salas está disminuyendo, mientras sube el precio medio de las entradas, véase Diez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos, 40.

²⁷ Aunque su presencia no alcanzara evidentemente la intensidad, o el alcance, que hasta hace muy poco obtuvo *Casablanca*, la definición que dió Umberto Eco de un objeto de culto, tomando como ejemplo la famosa película de Michael Curtiz, no está del todo alejada de lo que se puede encontrar en *Arrebato* (Eco, U. (1985). ‘Casablanca’: Cult Movies and Intertextual Collage. *SubStance*, 14 (2-47), 3).

Aunque solo reuniera a un número bastante limitado de espectadores en su primer estreno madrileño, en el Cine Azul en junio de 1980, y a pesar de que la acogida crítica fuera desigual, casi inmediatamente recibió también, como se ha mencionado, poderosos apoyos. La presentación en el Festival de San Sebastián, junto con *Pepi, Luci. ...*, en septiembre del mismo año y una sostenida presencia difusa al menos en algunos ambientes cinéfilos llevaron, en julio de 1981, a su re-estreno en el cine Alphaville de Madrid, donde se mantuvo en cartel hasta finales de octubre con tres sesiones al día en horarios de tarde y noche. Pocos meses después, reapareció, siempre en el Alphaville, en horario de madrugada, de forma ininterrumpida del 10 de enero al 28 de marzo y posteriormente siguió reponiéndose en salas de arte y ensayo y en Filmoteca Española. En Barcelona se estrenó tarde, en mayo de 1981, en el minicine Arkadin, y se mantuvo en cartel pocos días, aunque también posteriormente reapareció, de manera episódica y saltuaria, en salas de arte y ensayo y en la Filmoteca de Catalunya²⁸. En todo caso, su permanencia en la memoria colectiva se fue asentando, y, de forma más oculta que *Pepi, Luci. ...* y su director, pero con non menor consistencia, alcanzó un lugar cada vez más indiscutible en la cultura española, mezcla de un prestigio que se iba consolidando y sentimientos de adhesión no menos duraderos.

No extraña por lo tanto que, en 1987, *Arrebato* fuera una de las siete películas, largos y cortometrajes de los años 1976-80, que se exhibieron en el festival de cine español que acompañó la exposición “París a la hora española”²⁹, una de las piezas del lanzamiento de la imagen de la España democrática a nivel europeo, que contó con el respaldo de las máximas instituciones españolas y francesas ((los monarcas acudieron a la capital de Francia para inaugurarla con el presidente Mitterrand). El “festival” presentaba una selección curiosa, mezcla de obras destinadas a un circuito artístico y experimental, que probablemente había visto solo un grupo muy reducido de personas, con otras, como la propia *Arrebato, Pepi, Luci...* y *Dos* (Alvaro del Amo, 1980) producidas para la explotación comercial. El resultado, y posiblemente también la intención, era exhibir una selecta muestra de la creatividad manifestada por el mundo del audiovisual en los primeros años del posfranquismo, a demostración de una vitalidad artística, y una libertad de experimentación, que bien se podían medir con lo que estaba ocurriendo fuera de las fronteras españolas, y ocupar un lugar destacado en apoyo a la imagen de España. Esto, evidentemente, no cambia el sentido general de la política cinematográfica de la etapa posterior a 1982, que premió un cine que no tenía nada que ver con la radicalidad de *Arrebato*³⁰, y tampoco contradice la idea que el cine español sufriera, al acabar la transición, una drástica reducción de creatividad³¹. Pero pone en juego una complejidad que es necesario considerar.

²⁸ Estos datos son fácilmente reconstruibles consultando la cartelera de los principales periódicos de Madrid y Barcelona.

²⁹ *La Vanguardia*, 2-IX-1987: 21. También formó parte del ciclo “Dentro del futuro” organizado por el National Film Theatre de Londres (*ABC*, 6-I-1987: 69).

³⁰ Para una visión muy crítica de la política cinematográfica del primer gobierno socialista, véase Triana Toribio, N. (2003): *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge, 117-119.

³¹ Como se señala en Pérez Perucha, J. y Ponce, V. (2011): “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”. En Palacio, M. (Ed.). *El cine y la transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 223-268; publicado por primera vez en Aranda, I., Llinás, F. y otros (1986). *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Valenciana / Conselleria de Cultura, Educació, y Ciència de la Generalitat Valenciana, 34-45.

El otro importante dato a tener en cuenta para comprender la difusión de *Arrebato* en estos años, es su pase por TVE2 en el ciclo de “Cine de medianoche”, que tuvo lugar el mismo año que la exposición en París, el 15/16 de mayo de 1987. Aunque, por el horario y las modalidades de emisión, después de la despedida y cierre habituales, la audiencia fuera probablemente minoritaria, se trató de un importante respaldo y de un decidido impulso a su difusión: no hay que olvidar que ya existen, por estas fechas, los vídeos de grabación domésticos y los canales de acceso a las películas empiezan a multiplicarse, de forma a menudo soterránea. “De repente, antes del último verano, pasaron «Arrebato» por televisión, y de nuevo (o quizá por primera vez) la película se convirtió en punto de referencia y de discusión”, escribe en diciembre del mismo año el influyente crítico de la movida Borja Casani. La explicación forma parte de la introducción a una larga entrevista a Zulueta, que aparece en la revista cultural madrileña *Sur Exprés* y que, significativamente, se titula “Iván Zulueta. Objeto de culto”³².

En paralelo con este explícito reconocimiento, a partir de la segunda mitad de los años Ochenta, *Arrebato* se convierte también en uno de los símbolos de la resistencia a la cultura consensual y acrítica de la Transición, discurso que, en las apreciaciones ligadas a los ambientes cinematográficos, tiende a contrastar el impacto industrial muy diferente que tuvo la película de Zulueta en comparación con el paralelo lanzamiento de Almodóvar a partir de *Pepi, Luci...*³³. Aunque algunos reconozcan que el desinterés con el que la industria del cine español trató a Zulueta después de *Arrebato* se debió al menos en parte a la propia actitud reticente o distraída del director, su resultado se considera en todo caso una síntoma preocupante de escasa altura de miras del *establishment*.

Es sobre estos pilares que se asienta justo en estos años una lectura de la película que se demostrará muy influyente y que posiblemente tenga que ver con su inclusión en la colección del MNCARS. Prácticamente en paralelo con la consagración de *Arrebato* como ingrediente esencial de la cultura de la España democrática, se estaba en efecto fraguando una apreciación muy distinta. Cuando, en 1986, la Filmoteca Valenciana organizó un ciclo titulado “El cine y la transición política”, los autores de los ensayos publicados en el catálogo tenían ya clarísimo que Zulueta, al contrario que Almodóvar, pertenecía a la “república de los radicales”, los que practicaron un cine auténticamente rupturista y arriesgado³⁴ en el mayoritariamente consensual clima de los inicios de la democracia. Poco después, en 1989, el Festival de Cine de Alcalá de Henares dedicó un ciclo al director y, en paralelo, editó una monografía, editada por Carlos Heredero³⁵ y montó una exposición, en la que se mostraron, por primera vez y como parte de un recorrido creativo coherente, los carteles de cine

³² Borja Casani, “Iván Zulueta. Objeto de culto”, *SurExprés*, 6, 15-XII-1987; mencionado anteriormente.

³³ En un libro reciente, G. Labrador vuelve a proponer esta interpretación para el conjunto de la cultura española de la época utilizando la polaridad Zulueta-Almodóvar (Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal, 570).

³⁴ Cf. Aranda, I., Llinás, F. y otros (1986). *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Valenciana / Conselleria de Cultura, Educació, y Ciència de la Generalitat Valenciana, 34-45. Esta visión, que había sido anticipada por el crítico de *La Vanguardia* (9-V-1981: 54), vuelve en un muy citado artículo de Paul J. Smith aparecido en 2011 en la revista británica *Sight & Sound*, que establece un paralelismo entre Zulueta y Eloy de la Iglesia cuyo camino contrapone a la “más conocida y suntuosamente creativa estrategia de auto-promoción de Almodóvar” (Smith, P. J. (2011). Spanish Spring. *Sight & Sound*, 21(7), 37).

³⁵ Heredero, C. F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: XIX Festival de Alcalá de Henares.

dibujados por Zulueta³⁶. Un sustancioso dossier en la principal revista española de estudios de cine en la época, *Archivos de la Filmoteca Valenciana*³⁷, y el exhaustivo ciclo organizado por el Patronato Municipal de Teatro y Festivales de San Sebastián en noviembre de 1990³⁸ completan un discurso en el que queda ya definida la figura autorial del director de *Arrebato*. Estas iniciativas marcan un antes y un después en la apreciación de los estudiosos de cine. En el rompecabeza de la obra completa de Zulueta, en televisión, cine, Super8, carteles de cine (a la que más tarde, como se verá, se añadirán las fotografías Polaroids), ensamblado por los estudiosos de cine, *Arrebato* ocupa un lugar central, estructurante. Y aunque se tenga en cuenta la inmensa complejidad de su presencia cultural, lo que domina es la imagen de un cineasta “de vocación vanguardista”³⁹ y, por lo tanto, minoritario e insuficientemente reconocido. Se perfila así una figura que es posible contraponer a la de Almodóvar, a pesar de lo mucho que comparten en sus inicios. Tal oposición, que, como se ha dicho se ve reflejada en la discordante fortuna comercial de los dos directores, tiene sin embargo un contenido: “donde el primero [Almodóvar] se expresa a través de la irresponsabilidad respecto a los materiales que le sirven de fundamento, pone de manifiesto su indiferencia hacia la tradición y auspicia una mirada gozosa, satisfactoria, juguetona y desenfadada, Zulueta, partiendo de idénticos materiales, instala un sujeto en el precario lugar en el que se desgarran estos restos”⁴⁰. Por un lado, por lo tanto, se colocaría un planteamiento “irresponsable” y por el otro la “incomodidad” que es consecuencia de “la mirada con que se encara con las cosas y la mirada que exige a su espectador”⁴¹.

Coherentemente con esta postura, en 1991, cuando se lanza la I Semana de Cine Experimental en Madrid, concebida, en esa primera edición, como “un festival cinematográfico relacionado en algún sentido con la expresión plástica”⁴² y promocionado por ARCO, se dedica un ciclo-homenaje a Zulueta y se ignora el prolífico, muy visible e industrialmente exitoso cineasta manchego. La lógica es la de dar una oportunidad a creadores que han padecido una “indiferencia casi generalizada hacia su obra, que sólo de manera tan aislada como excepcional era vista por minorías en filmotecas o ambientes cineclubistas”⁴³.

³⁶ Véase el catálogo Ortiz, Á. y Medina, P. (1990). *Pausas de papel. Carteles de cine de Iván Zulueta*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.

³⁷ VVAA. (1990). Avatares de la mirada. Invitación al abismo: el cine de Iván Zulueta. *Archivos de la Generalitat Valenciana*, 2(6), 88-121.

³⁸ El ciclo “Iván Zulueta”, organizado en el marco de la primera edición de “Tiempos del cine español”, incluyó la proyección de *Un, dos, tres, el escondite inglés*, *Arrebato*, además de todos sus cortometrajes y las producciones para TVE realizadas hasta ese momento. Véase Pérez Perucha, J., Galán, D., Heredero, C. F. y Torres, S. (1989). *Tiempos del cine español*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián – Patronato Municipal de Teatros y Festivales.

³⁹ Heredero, C. F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: XIX Festival de Alcalá de Henares, 277.

⁴⁰ Sánchez Biosca, V. (1995.). El cine de Iván Zulueta. Entre el pastiche y la tragedia. En V. Sánchez Biosca (Ed.), *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 72.

⁴¹ *Ibidem*, p. 71. Véase también las declaraciones del productor Juan José Mendy en Heredero, C. F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: XIX Festival de Alcalá de Henares, 32.

⁴² La frase es de J. L. Borau, uno de los organizadores de la reseña, véase Fernández Colorado, L. (2001). *El ojo extrahumano. 10 años de Semana de Cine Experimental*. Madrid, Semana de Cine Experimental, 7.

⁴³ *Ibidem*, p. 12. Esta visión contradice la reconstrucción hecha, en 1983, por E. Bonet y M. Palacio, en uno de los primeros repases de la práctica “de vanguardia” en la historia del cine español, en el que se reivindica la necesidad de “recordar... las aportaciones importantes de Iván Zulueta y de Pedro Almodóvar... como... re-

Sin embargo, al año siguiente el MNCARS organiza la IIª Bienal de la Imagen en Movimiento, dedicada en exclusiva a los “Visionarios españoles” e incluye, entre otros muchos, a ambos cineastas, o, con mayor precisión, a los largometrajes que dirigieron en 1979: *Arrebato* y *Pepi, Luci... A* pesar de la voluntad de incluir aquellos “creadores e investigadores” que se habían convertido en “vanguardistas y/o malditos”⁴⁴, no se consideró por lo tanto que la exitosa trayectoria de Almodóvar en los años Ochenta pudiera borrar la esencia transgresora de su primer largometraje⁴⁵.

En todo caso, sea cuál fuera la interpretación que de *Arrebato* se estaba fraguando entre los estudiosos del arte contemporáneo, también en los años Noventa la película siguió estando presente tanto en espacios “relacionados con la expresión plástica” como en ámbitos de gran difusión: en el mismo año en el que Zulueta y Almodóvar son catalogados como artistas “visionarios”, Antena 3 televisión programó dos emisiones de *Arrebato*, una de las cuales en el ciclo “Grandes realizadores del cine español” de los sábados por la noche⁴⁶, y los organizadores del ciclo “Madrid en el cine” financiado y difundido en el marco de las celebraciones de “Madrid capital europea de la cultura” también la incluyeron en las proyecciones celebradas en FilMOTECA Española.

Mientras seguían las escuetas reposiciones en salas de Madrid y Barcelona, unos años más tarde, en 1999, las celebraciones para el veinte aniversario del estreno de *Arrebato* reafirmaron el multifacético estatus cultural de la película, que en pocos meses fue de nuevo emitida por televisión, en TVE2 en el marco de “Versión española”⁴⁷ y recibió un homenaje en el Círculo de Bellas Artes. Además, poco antes había visto la luz *Arrebatos*, el primer documental dedicado a Zulueta, un mediodocumental dirigido por Jesús Mora, concebido como capítulo piloto de una serie de televisión con el mismo título que nunca llegó a realizarse⁴⁸.

Esta amplia y diversificada articulación de la presencia de la película se reafirma también en el segundo milenio, y no cambia de manera sustancial después de la muerte, en 2009, de su director. Recordando solo algunos de los hitos más significativos de la etapa más reciente, se siguen multiplicando las exposiciones y ciclos dedicados al conjunto de la obra de Zulueta, desde el importante despliegue que se articula alrededor de dos polos expositivos organizado en Donosti en 2002, a la exposición itinerante titulada “Mientras tanto”, dedicada a sus Polaroids, en 2005. Y en 2010, *Arrebato* viene presentada como la obra de referencia del ciclo de cine experimental “Del éxtasis al arrebato. 50 años del otro cine español”, producido por el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona⁴⁹ con el objetivo “de dar a conocer

presentantes de una posible *new wave*” (Bonet, E. y Palacio, M. (1983). *Práctica filmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 46).

⁴⁴ Según explica el folleto editado por el museo. Obtenido de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folleto/1992015-fol_es-001-bienal-imagen-movimiento.pdf [Consulta: 7 de septiembre de 2017].

⁴⁵ En sintonía y como explicación de este planteamiento, sirve recordar que en su historia cultural del cine español, Vicente J. Benet plantea una convincente lectura paralela de los inicios de Almodóvar y Zulueta (Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 358).

⁴⁶ El 3-I y el 8-III-1992.

⁴⁷ El 30-XI-1999.

⁴⁸ *Arrebatos* (J. Mora, 1998, 56’); información en Rodrigo, J. (1999). 36º festival internacional de cine de Gijón. *Banda aparte*, 13, 15.

⁴⁹ En abril del mismo año, el CCCB también organiza “Els Super8 d’Iván Zulueta”, reseña de cinco de sus cortos precedidos por la proyección de *Iván Z* (A. Duque, 2004). Para más información, véase *La Vanguardia*, 13-IV-2010, 38.

fuera de España nuestro cine experimental desde la década de los Cincuenta hasta la actualidad”⁵⁰.

También se renueva y reafirma su presencia en ámbito comercial, ya que en 2002 vuelve a las salas (en los cines Verdi en Madrid y Barcelona⁵¹) y se publica el guión (con fotografías y material gráfico⁵²), y en 2004 y 2008 se publican sendas ediciones de la película en DVD⁵³. A esto hay que añadir que en 2004 Andrés Duque confecciona el documental *Iván Z*, una larga entrevista con Zulueta en su casa familiar, nominado a los Premios Goya de ese año, y que tendrá un importante recorrido también en otros festivales y centros de arte en España y alrededor del mundo⁵⁴, además de una continuación-homenaje en 2013 en el mediometraje *Kunstkammer* de Carlos Escolano⁵⁵.

Por último, aunque no menos importante, el mundo del cine y de los estudios cinematográficos también mantiene vivo el recuerdo de *Arrebato*. Así, en 2005 en el marco del ciclo dedicado a “Clásicos del cine español”, el Instituto Valencià de Cultura (IVAC) organiza un seminario monográfico sobre la película⁵⁶, y tres años después, en 2008, el Festival de cine de Málaga asigna a *Arrebato* el Premio a la Película de oro.

Se llega así al momento en el que la película, transferida, como se ha dicho, a vídeo, hace su ingreso en la colección del MNCARS, en 2011, para ser exhibida, en las condiciones descritas más arriba, en la sala 001.11. La inclusión representa un indudable reconocimiento de su relevancia y marca su ingreso oficial en la memoria y el patrimonio artístico-cultural de España.

3. Conclusiones

Parece a este punto evidente que, lejos de haber sido relegada al olvido, *Arrebato* ha acompañado la historia de la cultura en España desde su primer estreno. Su caracterización como obra singular y alejada de las convenciones culturales y formales no ha impedido que se asumiera como significativa expresión de creatividad, tanto a nivel institucional, como por parte de la crítica especializada, de ámbito artístico o estrictamente cinematográfico. Igualmente estable ha sido su relación con el público, ya que, aunque no haya conseguido nunca alcanzar el estatus de fenómeno de masas, se ha mantenido durante toda su historia fuertemente asentada en un espacio

⁵⁰ “A partir del 19 de mayo en el Museo Reina Sofía. Del éxtasis al arrebato. 50 años del *otro* cine español”. Obtenido de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010021-dossier_Ciclo_cine_Del_extasis_al_arrebato_50_anos_del_otro_cine_espanol.pdf [Consulta: 3 de octubre de 2017]. El ciclo dió la vuelta al mundo (véase documento obtenido de <http://blogs.cccb.org/veus/cinema/del-extasis-al-arrebato-y-demelbourne-a-filadelfia/?lang=es> [Consulta: 5 de febrero de 2018] para terminar, ampliado, en el MNCARS.

⁵¹ Se mantiene en cartel del 24-IX al 10-X en Madrid y del 29-IX al 6-X en Barcelona.

⁵² *Arrebato. Guión cinematográfico* (2002) Madrid: Ocho y medio.

⁵³ “Arrebato”, *Diario el País / Gran Vía Musical*, 2004; y “Arrebato”, Karma Films, 2008 (incluye “Leo es pardo” y los documentales “Iván Z” (Duque, 2004) y “Arrebatos” (J. Mora, 1998).

⁵⁴ Datos sacados del documento obtenido de <http://www.andresduque.com/ivanzesp.html> [Consulta: 29 de enero de 2018].

⁵⁵ El texto de la película es obra de Andrés Duque. Visionable en <https://vimeo.com/166783676> [Consulta: 19 de diciembre de 2017].

⁵⁶ Las ponencias se agruparon en el ya varias veces citado Cueto, R. (Ed.) (2005): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana.

que se podría definir como subcultural⁵⁷, con una permanencia en el espacio social realmente extraordinaria.

De lo que se ha podido relatar de ese complicado recorrido también emerge con fuerza que la larga presencia de *Arrebato* se ha nutrido de interpretaciones que, aún teniendo en común la admiración por la obra y un deseo de asegurar su continua presencia en el universo cultural y la memoria, han puesto en juego lecturas que es necesario revisar. En particular, la incorporación de la película al canon se ha realizado, aunque con importantes excepciones, desde perspectivas parciales. Tanto la inserción en los planteamientos del cine de autor, en el ámbito de los estudios cinematográficos, como su conceptualización como antecedente del vídeoarte en el discurso del arte contemporáneo, han privilegiado la búsqueda de una coherencia temática y/o estilístico-formal que se ha superpuesto a la compleja historia y la fragmentada naturaleza de *Arrebato* y de su recepción. Esto es lo que posiblemente haya dificultado la comprensión de su poder de fascinación y permanencia en espacios culturales más abiertos y menos codificados, como los que se activan en un sector minoritario pero muy convencido del público. Este aspecto es reseñado con fuerza en las publicaciones más recientes, que, además de insistir en la “polisemia”⁵⁸ del texto, resaltan la imposibilidad de “todo intento de asemejar su cualidad con algún esquema pre-establecido”⁵⁹.

Hay al menos dos cuestiones relevantes que señalar en consecuencia del cuadro que se ha intentado esbozar. La primera tiene que ver con una reconsideración de la cultura en la época de la Transición y participaría por lo tanto del debate que desde hace algunos años gira alrededor de esta cuestión. Como muchos han afirmado, y como se ha remarcado en varios momentos en estas páginas, *Arrebato* nació de, y es coherente con, el contexto muy particular y contingente de los primeros años después de la muerte de Franco. En este sentido, las opiniones sobre su marginalidad deberían ser matizadas para comprender más correctamente qué aportó, y en qué hay que situar su originalidad. Para hacerlo, una de las cuestiones que habría que aclarar es la relación que mantiene con *Pepi, Luci... –* y que la manera en la que las dos películas están expuestas en el MNCARS plantea, pero deja confusa. Lo que habría que repensar radicalmente es la diferente manera en la que se presentan al público, porque esa desemejanza no solo evoca un implícito juicio de valor (*Arrebato* merecería más atención y respeto que *Pepi, Luci...*) que se queda por otro lado indefinido, sino que además oculta lo que en la realidad une a las dos películas, los espacios de creación y recepción que compartieron, una acogida no tan diferente por parte de la sociedad en su conjunto. Esta cuestión es importante porque proyecta sus implicaciones sobre la reconstrucción que se hace del desarrollo histórico posterior a la transición. De lo expuesto en estas páginas, emerge un cuadro de la cultura cinematográfica y, por ende, de al menos una parte de la sociedad española, más articulado y menos consensual y acomodado de lo que normalmente se afirma.

⁵⁷ En sintonía con las conclusiones del análisis de la cultura en los años de la Movida que se puede encontrar en García Naharro, F. (2012). Cultura, subcultura, contracultura “Movida” y cambio social (1975-1985). En Navajas Zubeldía, C. y Iturriaga Barco, D. (Eds.): *Coetánea. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 309.

⁵⁸ Pérez Rubio, P. (2005). Escrituras para la democracia. Reforma pactada vs. ruptura radical. En R. Cueto, R. (Ed.). *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 43

⁵⁹ Aguilar, Carlo (1997): “Arrebato. 1979 [1980]”. En Pérez Perucha, Julio (Ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 810.

Aquí estaría la segunda parte de las conclusiones a las que lleva el análisis hecho en estas páginas, y que se podría considerar como una aportación que pretende rebasar el momento histórico concreto de la Transición. Más allá de cualquier consideración acerca del texto y el contexto de *Arrebato*, y de los discursos que se han articulado alrededor de la película, el repaso de las modalidades diferenciadas de su recepción pone en juego la importancia de la reconstrucción del “‘mundo’ del espectador”⁶⁰ para una correcta inserción de la película en la memoria histórico-artística. En el caso analizado, eso implica suscitar una reflexión, en primer lugar, acerca de la recepción para la que estaba destinada en su origen (en sala comercial) y su articulado recorrido posterior y, como corolario de eso, repensar su condición de obra incoherente. En un texto muy sutil, Santos Zunzunegui dice que *Arrebato* plantea un “diálogo entre diversas maneras de concebir el cine”⁶¹ y, en efecto, y esta es la principal conclusión de estas páginas, lo hace no solo por lo que dice (el texto), sino también por como “vivió”, por la forma en la que críticos, estudiosos, responsables culturales, comisarios de exposiciones, y sucesivas generaciones de españoles, que la vieron en vhs, dvd, en ciclos, en internet⁶², se quedaron atrapados en su historia y sus imágenes y sonidos, y, en lugar de morir con ella, como sus protagonistas, la mantuvieron viva en su recuerdo, sus convencimientos, sus emociones.

Quizás, finalmente, la verdadera confusión de la que hay que librarse, para hablar de cómo hacer justicia a la manera en la que las películas (¿ciertas películas?) pueden encontrar un lugar cómodo desde el que dialogar con los museos de arte (¿y con el arte tout-court?) no es tanto la que nos sitúa en la falsa contraposición entre arte e industria, sino la que separa el film de su específico componente comunicacional⁶³. Lo que las películas nos deberían enseñar es a pensar en la relación de las obras (cualquier tipo de obra) con un mundo de espectadores (receptores, en general), en cuyas emociones y racionalizaciones viven y mueren, con cuyos cuerpos y ojos entran en contacto.

Reconstruir con exactitud y respeto la historia material, física y emocional del objeto película, explicar qué es lo que hoy, en un museo, el visitante se encuentra cuando se enfrenta a una proyección, es también una manera de actualizarla, ya que es solo a partir de un relato de lo que fue, de lo que ocurrió, que ese visitante puede ser consciente de lo que es, de lo que está ocurriendo en el preciso momento en el que se sienta, o no, a contemplar un film en un museo. En fin de cuentas, se trata de asumir lo que Edgar Morin escribió ya en los años Cincuenta, cuando quiso definir y describir qué ocurre en la proyección de una película: “El espíritu del espectador efectúa sin discontinuidad un formidable trabajo, sin el cual el filme no sería más que un movimiento browniano sobre la pantalla. .. A partir de ese torbellino de fulgores, dos dinamismos, dos sistemas de participación, se derraman el uno en el otro, se completan, se reúnen en un dinamismo único”⁶⁴. Al fin y al cabo, ¿no habla *Arrebato* precisamente de esto?

⁶⁰ Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: UAM Ediciones, 6.

⁶¹ Zunzunegui, S. (2005). “Y los fantasmas vinieron a su encuentro”. En Cueto, R. (Ed.). *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 323.

⁶² La película no está disponible en abierto, pero se puede acceder a muchísima documentación sobre ella y su director, como la página web ivanzulueta.net o, en facebook, <https://www.facebook.com/ivan.zulueta.vive/Agradezco> a Antón López, que creó ivanzulueta.net en abril de 2013, su ayuda para conseguir esta información.

⁶³ Lo que se quiere remarcar aquí es que, aunque sea cierto que cada lugar de exhibición produce una cultura filmica diferente, y que “film becomes recognizable through certain institutional and discursive domains” (Harbord, J. (2002). *Film Cultures*, Londres: Sage, 10-11), ignorar el contexto comunicacional concreto que ha dado origen a una determinada película implica renunciar a dar a conocer su complejidad y profundidad cultural.

⁶⁴ Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós (ed.or. París, 1956), 178.

Bibliografía

- Aguilar, C. (1997). Arrebato. 1979 [1980]. En J. Pérez Perucha (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 809-811.
- Aranda, I., Llinás, F. y otros (1986). *El cine y la transición política española*. Valencia: Filmoteca Valenciana / Conselleria de Cultura, Educació, y Ciència de la Generalitat Valenciana.
- Arrebato. Guión cinematográfico* (2002). Madrid: Ocho y medio.
- Benet, V. J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Bertetto, P. (1996). L'estasi dell'immagine. La teoria del cinema al di là delle arti. En L. Quaresima (Ed.). *Il cinema e le altre arti*. Venecia: Marsilio/La Biennale, 3-12.
- Bonet, E. y Palacio, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. The Avant-Garde Film in Spain 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Carmona, P. (2009). "La pasión capturada. Del carnaval underground a "La Movida madrileña" marca registrada". En *Desacuerdos* 5,, San Sebastián, Granada, Barcelona, Sevilla: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, 147-180.
- Carrillo, J. (2012). Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo. En J. Albarrán (Ed.). *Arte y transición*. Madrid: Brumaria, 273-278.
- Casetti, F. (1996). Il cinema come arte, il cinema come medium. En L. Quaresima, (Ed.). *Il cinema e le altre arti*. Venecia: Marsilio/La Biennale, 3-12.
- Ciller, C. (2011). Hacia una nueva interpretación de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980). En M. Palacio (Ed.). *El cine y la transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 86-102.
- Cueto, R. (Ed.) (2005). *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- del Amo García, A. (1996). "Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca". *Cuadernos de la Filmoteca*, 3. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora (ed. or., París, 2000).
- Diez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Eco, U. (1985): "'Casablanca': Cult Movies and Intertextual Collage". *SubStance*, 14, 2, 47, 3-12
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. Madrid: UAM Ediciones.
- Fernández Colorado, L. (2001). *El ojo extrahumano. 10 años de Semana de Cine Experimental*. Madrid, Semana de Cine Experimental.
- Fernández Labayen, M. (2015). "The televisual practices of Iván Zulueta". *Cinema Comparat/ive Cinema*, III., 7, 57-66
- Gamarra Quintanilla, G. (2001). A propósito de *Arrebato*: Ascética y Cultura Pop. *Ikusgaiak*, 5, 37-63.
- García Naharro, Fernando (2012). "Cultura, subcultura, contracultura "Movida" y cambio social (1975-1985)". En Navajas Zubeldia, C. y Iturriaga Barco, D. (Eds.): *Coetánea. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. Logroño: Universidad de La Rioja, 301-310.
- Gómez Tarín, F. J. (2001). *Arrebato*: de la marginalidad al culto. *Cuadernos de la Academia*, 13/14, 317-332.
- Gómez Tarín, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar. Arrebato Zulueta 1979*. Valencia: Nau llibres y Octaedro (republicado en Aranda, David / Esquirol, Meritxell / Sánchez Navarro, Jorge. *Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Barcelona: UOC, 2009, 137-154.

- Hansen, M. (1995). Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere. En L. Williams (Ed.), *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 134-152.
- Harbord, J. (2002). *Film Cultures*. Londres: Sage.
- Heredero, C. F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares: XIX Festival de Alcalá de Henares,
- Hopewell, J. (1986). *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*. Londres: British Film Institute.
- Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Martínez Torres, A. (2005). “Apéndice”. En Cueto, R. (ed.): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 333-342.
- Monterde, J. E. (2005). “El retorno del aura”. En Cueto, R. (ed.): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 239-259.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós (ed.or. París, 1956).
- Ortiz, Á. y Medina, P. (1990). *Pausas de papel. Carteles de cine de Iván Zulueta*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
- Pérez Perucha, J., Galán, D., Heredero, C. F. y Torres, S. (1989). *Tiempos del cine español*. San Sebastián: Ayuntamiento de San Sebastián – Patronato Municipal de Teatros y Festivales.
- Pérez Perucha, J. y Ponce, V. (2011). “Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español”. En Palacio, M. (ed.). *El cine y la transición política en España [1975-1982]*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 223-268.
- Pérez Rubio, P. (2006). “Escrituras para la democracia. Reforma pactada vs. ruptura radical”. En Cueto, R. (Ed.): *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 19-43.
- Rodrigo, J. (1999). 36º festival internacional de cine de Gijón. *Banda aparte*, 13, 15.
- Sánchez Biosca, V. (1995). “El cine de Iván Zulueta. Entre el pastiche y la tragedia”. En *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 71-87.
- Santamarina, A. (2005). De la cálida indiferencia a película de culto. En Cueto, R. (Ed.). *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana, 46-96.
- Smith, Paul J. (2011). “Spanish Spring”. *Sight & Sound*, 21, 7 (julio), 34-37.
- Tranche, R. (Ed.) (2012). “De la pantalla al lienzo: cine proyectado y cine expuesto”. *Archivos de la Filmoteca Valenciana*, 69, 72-133
- Triana Toribio, N. (2003): *Spanish National Cinema*. Londres: Routledge.
- VVAA (1990). Avatares de la mirada. Invitación al abismo: el cine de Iván Zulueta. *Archivos de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana*, 2 (6), 88-121.
- Weinrichter, A. (Ed.) (2010). “El cine en el espacio del arte”, *Secuencias*, 32, 5-132.
- Zunzunegui, S. (2005). “Y los fantasmas vinieron a su encuentro”. En Cueto, R. (Ed.). *Arrebato 25 años después*. Valencia: Generalitat Valenciana., 319-330.