

FRAGMENTOS DE UN DELIRIO

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA

LA TRAGEDIA EN EL EPICENTRO

El cine de Iván Zulueta es, desde luego, incómodo, molesto incluso (1). Un somero repaso por su escasa y marginal filmografía nos confirmaría sin ninguna duda lo universal de esta sensación, aún si interrogáramos a espectadores de grupos sociales y formaciones cinematográficas muy dispares. Y es incómodo este cine no ya por los temas de que se ocupa ni por lo experimental o “vanguardista” de sus estructuras formales; lo es, sobre todo, por la mirada con que se encara ante las cosas y la mirada que exige a su espectador. No parece fácil de comprender este carácter tan poco acogedor si tenemos en cuenta que a menudo sus películas consisten en un ensamblaje de materiales de procedencia diversa, a los que el espectador cinéfilo ya se encuentra acostumbrado, reconoce y le proveen de satisfacciones numerosas. Es, de hecho, contradictorio hablar de molestia en un cine que debería suscitar una de estas dos actitudes espectaculares: o bien la completa indiferencia, para quien no comparte los mitos, citas cinefílicas, reciclajes de la cultura *underground* o pop, pasión por el cómic, etc., o bien la doble gratificación, en cuanto permite a un tiempo gozar con los gus-

tos propios y sentirse intelectualmente reconfortado por el acto de reconocimiento. Hay algo, entonces, en el cine de Zulueta que escapa a esta doble expectativa, algo que no se deja agotar en el rudeza de su textura ni en los juegos manieristas con la imagen, algo que conoca una ferocidad de la que están a rebosar sus películas. ¿De dónde nace esta incomodidad? Para responder a esta pregunta, cuyo desarrollo abre una considerable cadena de interrogantes, puede resultar útil realizar un pequeño desvío que nos aproximará a nuestro objetivo.

Examinemos, entonces, el sorprendente caso de Pedro Almodóvar. El parangón no es casual, pues las semejanzas con Zulueta son hartamente curiosas, si bien su fortuna ha sido radicalmente inversa. Y es que en Zulueta y Almodóvar reconocemos idéntica fuente *pop*, en ambos detectamos la sustancial diferencia que los separa del cine español colindante por su ignorancia de las fuentes literarias o novelescas. En efecto, nada más ajeno a estos dos cineastas que la corriente literaturizante que invade, casi siempre para nuestra desdicha, el cine español. Hay, en suma, algo que podríamos legítimamente denominar una *tendencia analítica* en las obras de estos dos cineastas: citas, referencias, guiños — como viene siendo común en la cultura de masas y no menos en la cultura *pop*— toman al asalto sus imágenes hasta tejer una inesperada enciclopedia que recorre de modo subterráneo las películas, cuando éstas no están construidas sobre un episodio del mismo cine. Algo de la operación que Almodóvar realiza, por ejemplo, en *Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón* puede ser reconocido sin dificultad en algunos cortometrajes de Zulueta, tales como *Kin kón* (1971), relectura de la célebre película de Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, *Frank Stein* (1972) o *La novia de Frankenstein* (1973), que toman como punto de partida sendos films dirigidos por James Whale, etc. Incluso en casos en los que la separación respecto a la fuente es mayor, múltiple y más elaborada — como sucede en *Complementos* (1976)—, se advierte la misma lógica discursiva: una parodia del célebre No-do con el nombre de *Na-Da*, diversos spots publicitarios, el trailer de *Mi ego está en*

(1) El presente texto se propone como una lectura de un material heterogéneo e irregular: el que configuran los distintos cortos o medimétrajes realizados en Super 8 mm por Iván Zulueta a lo largo de casi una década. Es lógico entonces que nuestro estudio, dada su limitada extensión, no puede permitirse exhaustividad alguna. Por una parte, el estudio muy documentado de Carlos F. Heredero (*Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo*, 19 Festival de cine de Alcalá de Henares, 1989) cubre ampliamente este espacio; por otra, el presente texto quiere ser complementario de otro que dedicamos al estudio de *Arrebato* (“La mirada glacial” incluido en el volumen *(Las) otras escrituras del cine europeo*, Universidad de Valencia, 1989)



Agata (1966)

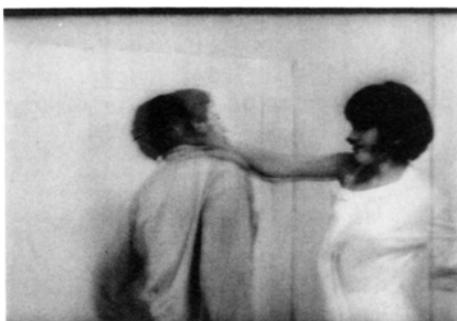
Babia, todos ellos —eso sí— trabajados con as-tucia experimental en la asincronía entre imagen y sonido. Aún si a esto añadimos la práctica de la refilmación, frecuentísima, el juego con texturas distintas de la imagen (incluyendo, por supuesto, el hormigueo televisivo) y las explícitas referencias a otros soportes, la lógica a la que este tipo de cine sirve no habría variado en lo fundamental.

Todo lo referido insiste, en suma, en una tendencia fácil de detectar en ambos cineastas hacia la deconstrucción, la descomposición de las estructuras clásicas, plenamente significantes. Ahora bien, una diferencia opone rigurosamente, como en un diagrama, a Almodóvar y Zulueta: allí donde 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 (2). Y, sin embargo, este sujeto se muestra reiteradamente incapaz de mantenerse en la centrali-

dad que le ha sido asignada, incapaz de dar orden y sentido a las cosas. Su presencia habla, por su localización, de una deficiencia esencial, de una incapacidad histórica. Allí donde Almodóvar jugaba con indudable inteligencia, donde ironizaba con el vacío, el cine de Zulueta se constituye en expresión máxima de ese desgarramiento más allá del cual el sujeto ha desaparecido y más acá del cual el sujeto no es problemático. La tragedia nace, entonces, de ese intento y del testimonio que levanta. El sujeto de Almodóvar quedaría expresado a través de la figura del ventrílocuo o incluso del camaleón, en la medida en que no vive una escisión que implican sus distintas voces. El de Zulueta, por contra, vive lo heterogéneo, lo disperso como escisión, busca otorgar sentido —poco importa qué tipo de sentido— a todo lo que le rodea y sucumbe ante ello. Y es que alguien preside la amalgama sin conseguir, pese a todo, dominarla, tan sólo asistiendo a la tragedia de su descomposición: sólo una lógica delirante podrá hilvanar tal acumulación de significantes dispersos. Pero su coste será muy elevado: en la empresa el sujeto habrá perdido la razón (3).

(2) Es en extremo curiosa la contradicción que se desprende de la tentativa de Almodóvar por convertirse en un autor. Si el término "autor" designa un lugar mítico que da sentido a lo disperso, no puede dejar de sorprendernos que Almodóvar construya esta mítica identidad en la irresponsabilidad textual para con los materiales que amalgama. Para una profundización en esta idea de "irresponsabilidad", en la que no pervive ningún reproche, y la de pastiche en relación con el cine contemporáneo, nos remitimos a nuestro texto "El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar" incluido en *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1990.

(3) No hacemos referencia a un sujeto físico, ni autor ni personaje, sino que aludimos a una función perceptible en las películas que implica una subjetividad.



Es así como muchos cortometrajes de Zulueta nos transportan a esta lógica que vive un sujeto terminal, en la posición límite en la cual el lenguaje parece haber perdido todo poder regulador. Una cruda metáfora ilustra lo que decimos: *A mal gama* (1976). Como su nombre indica, la dispersión campa por sus respetos en este film de 33 minutos de duración. Fragmentos de imágenes del mar donostiarra, de la cotidianeidad de un individuo que resulta ser Jim Self, es decir, el propio Iván Zulueta, de sus viajes, de los objetos con que se encuentra de modo incierto... Y en el centro de estas imágenes que a menudo se asimilan y confunden entre sí con formas irreconocibles, se erige un intento de trágica biografía, un intento, a la postre, de historiar las percepciones imprecisas y los tiempos elípticos o acelerados, los objetos y todo lo que constituye su cotidianeidad. La extrañeza, sin embargo, se adueña de este mundo, pese a los denodados esfuerzos por expresar los actos como si de "experiencia" (historia) se tratara. Es así como desfilan esas fotos de familia, capaces acaso de proveer de historia a quien las mira. A cada instante, una percepción y una memoria delirantes desbordan cualquier tentativa de jerarquizar, organizar esos retazos. Incapacitada para embragar la dispersión, para convertirla en memoria, la figura del protago-

nista se resquebraja, pero lo hace manteniendo inexorablemente su puesto y lanzando zarrazos para transformar lo irreconocible en propio, para adueñarse de lo que le ha sido robado. Este y no otro es el testimonio trágico que escriben las películas de Zulueta: la incapacidad de una salida distinta a la del delirio. Es tal vez por ello por lo que la droga ocupa un lugar tan decisivo en estas películas. Por explicarlo apropiándonos de una imagen de *A mal gama*, allí donde Almodóvar se retiraba con la juguetona mirada sobre los vestigios de una cultura desarticulada, la sombra de Jim Self se apuñala violentamente consumando una cotidianeidad en el límite de la razón. Ahora bien, esta despiadada forma de suicidio no implica resolución narrativa, ni alcanza trascendencia alguna; es la expresión trágica de una posición, de un sujeto que no se retira dejando el paso libre al pastiche y es apresado por el delirio (4).

UN UNIVERSO REGIDO POR LA DEVORACIÓN

Las identidades se difuminan como se perdió la organización, los objetos se atraen y repelen, las imágenes se encadenan según un orden metafórico que desdice por completo la lógica de cualquier historia y dispara un ritmo frenético

Agata (1966)

(4) Pensemos que, de hecho, el psicótico, el paranoico más concretamente, es el único que no se retira: siente todo significativo apuntándole, interpellándole, exigiendo de él una respuesta que jamás será capaz de dar.



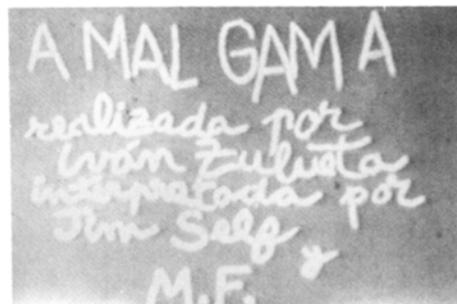
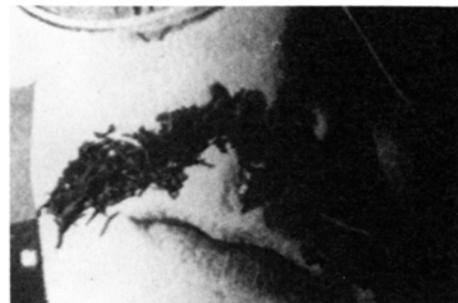
Mi ego está en Babia (1975)

y vertiginoso en donde todo control se revela imposible. No debe verse sólo en ello un juego experimental propio de un decidido vanguardismo, pues —como dijimos antes— un sujeto soporta, con su torturada percepción, estos embates. Y, de acuerdo con esta ley, también los relatos se deslizan contagiándose, desdoblándose, prolongándose en otros que surgen de manera inesperada desde su interior. Tal sucede precisamente con *Mi ego está en Babia*.

En efecto, *Mi ego está en Babia* comienza como una anécdota narrada por Will More. Su voz guía una imagen que, irónicamente, va desmintiendo muchas de las afirmaciones, sin, pese a todo, convertirse en una rigurosa inversión. Lo curioso es que esta anécdota encierra en su interior otra historia cuya resolución es necesaria para comprender la primera y, a su vez, este segundo estrato narrativo precisa de una tercera y retorcida historia para hallar su resolución. La búsqueda del doble es el motor de un trayecto en el que se interna Will More; pero también es el primer eslabón de una cadena que promete prolongarse a perpetuidad, generarse al infinito, precisamente porque las leyes de encadenamiento entre las acciones obedecen a un discurso delirante, de signo metafórico, y no a una ordenada sucesión de aconteceres, se-

gun el orden propio de la metonimia. Así pues, la circularidad, el juego de cajas chinas, no son sólo un recurso de manierismo agudo, sino un método generador de relatos que se manifiesta incesante y en cuyo centro queda colocada una simple imagen, un fetiche, una prueba de sesgo mágico: una extraña flor. Avanzando en el camino de este mismo discurso, *Arrebato* construiría uno de los testimonios más redondos del cine, pues en él se encuentran los desdoblamientos delirantes del relato con la centralidad de un sujeto trágico, a su vez escindido entre los delirios contagiosos de José Sirgado y Pedro. Pero los Super 8mm anteriores a este film, aquejados de deficiencias en la textura de la imagen y vacilantes por su en ocasiones débil guión, expresan este mismo testimonio de un modo a la vez más imperfecto y brutal que el largometraje: su debilidad, su irregularidad, se convierten en álgidos instantes de un discurso que gira sobre sí mismo, pues ha sido privado de cualquier otro objeto exterior.

Y es que la figura privilegiada del cine de Zulueta, aquella que obtiene su más acabada expresión estructural y de guión en *Arrebato*, es la devoración. En ello no sólo se anuncia la inestabilidad de las cosas, su deficiente distinción, sino sobre todo el peligro, la amenaza de ser



engullidas por las otras. Lo inconfortable de este cine vuelve a saltar a la palestra bajo la forma de la asechancia. La paradoja, sin embargo, consiste en que es lo inerte lo que acecha y lo inerte resulta inquietante e inexplicable. Ello se debe justamente a que Zulueta lo realiza un poco más acá del lenguaje, donde éste y las distinciones que lleva aparejadas no han operado todavía o han sido repentinamente inmovilizadas, coaguladas. El mundo de la devoración es, a fin de cuentas, un universo como el de *Nosferatu*, regido por los poderes de la sangre y vehiculado por un discurso analógico. Este universo es, a fin de cuentas, el delirio.

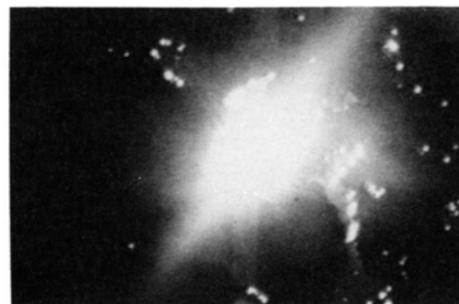
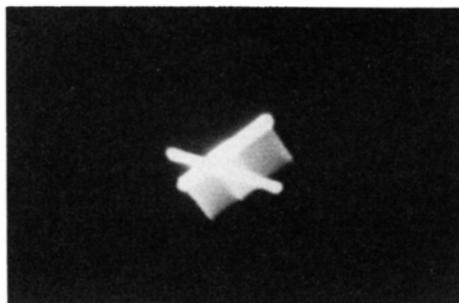
LA BRUTALIDAD DE LO REAL

Hay un gesto sorprendente, sistemáticamente desarrollado en la obsesión de Pedro en *Arrebato*. El objetivo que le guía en el uso de la cámara no consiste en filmar hechos extraños, elaborados con ayuda de milimétricos guiones; su fin es, por el contrario, mirar con énfasis las cosas que le rodean, penetrarlas hasta alcanzar el terror. La verdad —una verdad incierta e inefable— está en la detención, en la mirada profunda a las mismas cosas, nunca en la variedad de éstas. Fascinante idea ésta que aprisiona la

mirada en un arrebato, que suspende todo desarrollo ante los hechos, pero también que desvela lo extraño que se esconde en lo real. Pues lo real no es la pacífica naturaleza tal y como la conocemos, atravesada por nuestros conceptos antropomórficos y conjurada fuera de todo peligro; lo real es amenazante, como ya nos anunció tiempo atrás la visión romántica de la naturaleza. Y así sigue siéndolo en los visores que observan, en las cosas que espían. En pocas palabras, *Arrebato* quitaba el velo —y éste se encuentra construido sólo con el material del lenguaje— que nos preservaba de las cosas y nos abría de bruces ante lo real hasta el punto de aparecer bajo una faz irreconocible.

Pero si esta lógica se formula de modo redondo en *Arrebato*, el mismo funcionamiento — decir su coherencia sería desafortunado— se advierte en algunas terribles imágenes que circularon bajo la firma de Zulueta mucho tiempo antes. Nos referimos a unos planos contenidos en *Complementos* (1976). En medio de un juego paródico con el No-do, una síntesis refilmada de *Aquarium* y poco antes de una nueva parodia de la publicidad, tropezamos con un hecho desprovisto de lógica alguna: la preparación de un *pico*. Una cucharilla, unos polvillos pronto disueltos en líquido, un mechero que los calien-

A mal gam a (1976)



El mensaje es facial (1976)

ta, la ritual preparación del brazo, la vena y la lenta entrada del líquido en ella, perceptible a través del bombeo de la sangre. Hay, desde luego, algo terrorífico en todo esto: no se trata de haber nombrado o representado esta cruda situación. Esto podía ser duro, sin duda, pero nunca insoportable. La violencia siniestra del acto consiste en que el acontecimiento no está inscrito en discurso alguno, no hay motivo alguno, narrativo o verosímil, no hay continuidad alguna donde tengamos ocasión de encarnar este acto. Un acto ceremonial, pero inútil, imposible de embragar. Y, sin embargo, está ampliado en un primerísimo plano hasta tornarse irreconocible. Ningún personaje está visible, ninguna razón, ninguna inscripción: el acto puro, bruto, capaz de bastarse a sí mismo, porque nada hay que explicar en él. Y, junto a la ampliación hiperbólica, un tiempo real, nada dramatizado, es su vehículo. Es este ejemplo un caso extremo del acto colocado fuera de todo sentido, allí donde el ser humano no puede encajarlo, y por eso le resulta intolerable. Y es que, faltando cualquier discurso que venga en nuestra ayuda, la mirada no tiene apoyaturas donde preservarse de lo real y el terror —un terror sin sentido— se adueña de nosotros. A fin de cuentas, la historia de nuestra civilización clásica, al menos desde el Renacimiento,

ha consistido en dominar lo real, tornarlo mudo y hacerle, al mismo tiempo, hablar con nuestro lenguaje. Tanto su repentino silencio como su irrupción fuera de nuestras coordenadas del sentido nos producen una suerte de horror al vacío que no podemos soportar. Podría decirse de la violencia que acompaña a tantas y tantas imágenes de Iván Zulueta aquellas palabras que un día pronunciara Heinrich von Kleist a propósito del célebre cuadro de Kaspar David Friedrich *Monje junto al mar*: “*Algo así como si nos hubiesen arrancado los párpados*”. Tal vez el azar haya querido que la última película de Zulueta lleve este título: *Párpados*.