

EL CASO «ARREBATO»

Juicio a la escritura dentro y fuera de las Academias

Javier Bassas Vila

Universidad de Barcelona / bassas@ub.edu

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-0458-2795>

Resumen

El presente texto se articula en dos partes: una presentación y un artículo. Primero, en cursiva, presento lo que podría llamarse "el caso Arrebato" y propongo algunas reflexiones sobre su sentido en el marco de las prácticas actuales del conocimiento universitario. Seguidamente, se encuentra el artículo propiamente dicho, objeto del juicio, cuyo autor propone una lectura política sobre la película *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta. Finalmente, unas breves conclusiones. No quiero anticipar nada más. El desarrollo es complejo y está listo para la sentencia de la lectura.

Palabras clave

Iván Zulueta; Arrebato; capitalismo; ideología; productividad; cine político; ensayo.

Estimado lector, estimada lectora, el texto que leerás a continuación tiene un origen un tanto misterioso y, no obstante, un objetivo muy claro. Como si se tratara de una de esas novelas libertinas del siglo XVIII –cuyo inicio advertía siempre que se trataba de un manuscrito anónimo, encontrado por fortuna, de origen incierto–, el artículo titulado Un arrebato político llegó a mi bandeja de entrada del correo de la universidad (bassas@ub.edu) desde una dirección electrónica extraña y que no admite respuesta (lo he intentado varias veces, pero siempre con el mismo resultado: "Mail error"). En ese misterioso mensaje, se adjuntaba un documento Word con el citado artículo y la siguiente explicación:

No sé cómo dirigirme a Ud. De momento, prefiero no desvelar mi identidad. Ruego disculpe si ello le incomoda, pero se trata de un asunto que atraviesa no solo lo que entendemos por 'saber', 'conocimiento', 'universidad', 'academia', sino también mi propia vida. No le puedo decir más.

El caso es que escribí una interpretación de la película *Arrebato* de Iván Zulueta, muy importante para mí, a petición de un editor y para un libro colectivo que se publicaría en la editorial S*****. Parece ser que dicha editorial acabó rechazando el proyecto y el editor de dicho libro colectivo,

un tal H*****, lo propuso exitosamente a una revista de corte claramente universitario. Se trata de la revista A*****. Tras la recepción de mi artículo, y a pesar de mis advertencias sobre su carácter extra-académico, el texto fue rechazado —y cito literalmente— porque:

1. La escritura ensayística contrasta con el tono más formal de los otros artículos.
2. Le faltan alguno de los requisitos 'científicos' que pide la editorial (estructura, abstract, palabras clave...).

Me pareció evidente que la razón de su rechazo no era la segunda que mencionaban, pues añadir un 'abstract' y las 'palabras clave' era cuestión sencilla y de pocos minutos. Quizá eso de la falta de 'estructura', no obstante, sí que señalaba más profundamente las causas de su rechazo. Una falta de estructura que correspondía al carácter 'ensayístico' del texto y, por tanto, a su alejamiento del carácter 'formal' de las otras contribuciones. No supe cómo responder y, por ello, se lo envió ahora a Ud. para que lo juzgue con otros ojos. Los textos que Ud. ha traducido y escrito en los últimos años me han inspirado para dicho análisis de *Arrebato*. Por ello, precisamente, me atrevo a enviárselo.

Quizá, más adelante, le desvele mi identidad y pueda Ud. decirme qué le parece el texto y la historia que le acabo de contar.

El mensaje acababa con un seco "Adiós" que me dejó pensativo. ¿Cómo tenía que reaccionar? ¿Debía leer el texto? ¿Se trataba de una broma o, peor aún, de un virus que borraría todas mis clases y mis papers del ordenador del despacho en la facultad en cuanto descargase el documento adjunto? Y si fuera un documento con un virus, ¿podría llegar a afectar todo el sistema informático de la universidad? ¿Borrar notas, expedientes, registros de matriculación, bases de datos del personal universitario? Tras pensarlo a solas —no se lo comenté a nadie para evitar responsabilidades si había consecuencias—, decidí descargar el archivo y leerlo.

El texto me impactó, de entrada, por el carácter indisciplinado que el mismo autor anónimo asume explícitamente al principio del texto: sin disciplina a la que adscribirse, desobediente, "impertinente" como dirá el dictamen reprobatorio de una peer review a la que envié el texto hace ya un tiempo. El tono confesional que lo atraviesa (con interpelaciones al lector/a y paréntesis de reflexiones en voz alta), las afirmaciones provocativas (algunas gratuitas) y la apuesta por un pensamiento especulativo, así como los giros literarios (toscos unos, es cierto, y otros de fina ironía) se suman a un pensamiento del cine que sitúa este texto en los límites de lo (in)aceptable para la academia. Como pude comprobar al compartirlo con

algunos compañeros, es un texto que no deja indiferente: puede ser considerado por algunos como "superficial, sin claridad expositiva ni suficiente bibliografía crítica", y así me lo dijo irritado un colega del departamento de historia del cine de la llamada Transición española, confirmando el rechazo que el mismo autor anónimo apuntaba en su mensaje; pero también es un texto que otros consideran como una tentativa experimental de aportar "aire fresco", vías de escritura e hipótesis que avancen por el camino del conocimiento libre y placentero, a medio camino de todo, quizá también de la propia vida.

Es quizá un texto, en definitiva, que con sus virtudes y deficiencias alcanza eso que suelo llamar una "lectura performativa": dice más de quien lo lee que de quien lo escribe. Intuyo, de hecho, que es el objetivo del autor, su trampa, el motivo de su envío, de su anonimato, de todo este montaje.

Por ello decidí enviarlo a alguna revista para su publicación, y sin autorización expresa del autor. Pero el problema no eran los eventuales derechos de autor. El problema era que ninguna revista proponía un monográfico con una temática adecuada para dicho texto. Me pasé meses buscando, esperando, y tanteé algunos "call for papers" con el visceral rechazo e incluso la riña como resultado (he perdido amistades...), lo cual me alentó todavía más a seguir buscando y esperando la ocasión hasta encontrarla: una revista que pusiera en el centro del debate su propia naturaleza, como aquí la misma Re-visiones, lo cual apenas sucede en estos ámbitos.

Reproduzco seguidamente el texto en cuestión, tal y como me llegó, habiendo tan solo corregido algunas faltas de orto-tipografía por el (sano) vicio de profesor y corrector que soy.

UN ARREBATO POLÍTICO

Reflexiones sobre biocine, crítica y productividad en Iván Zulueta

Autor: XXX

Filiación: XXX

La breve palabra "cine", de cuatro minúsculas letras, tiene muchos sentidos. Pero esta polisemia de la palabra "cine" es su fuerza y no, como podría creerse en ciertos ámbitos, su debilidad. "Cine" puede designar un lugar material (la sala oscura, con sus resonancias psicoanalíticas), un entretenimiento fascinante y también un arte, un espectáculo y una industria; el cine es también un medio ideológico y un objeto de la teoría, y sobre todo un medio de conocimiento, aunque su misma polisemia no permita nunca explicar el sentido de las películas de manera absoluta. Por ello, lo que aquí escribiré está destinado —también voluntaria y alegremente sometido— a ser una serie de hipótesis cuya validez será siempre fragmentaria. No pretendo esconderme así detrás del posmoderno "relativismo", sino inscribirme necesariamente en la plurivocidad. Más que en cualquier otro ámbito, el cine está siempre sometido a la verdad histórica y subjetiva, al rigor del pensamiento, no a la universalidad y la exactitud de la teoría.

Como reflejo de esa polisemia del cine, la película *Arrebato* de Iván Zulueta también tiene, a su vez, muchos sentidos. De ella, se han dicho muchas cosas, demasiadas cosas quizá, porque siempre resulta peligroso y punzante, como una jeringuilla, intentar decir algo de "la" película de culto del cine español. Punzante y, al mismo tiempo, osado: ¿te has metido heroína, amable lector/a? ¿Has vivido la cinefilia hasta desaparecer? ¿Experimentas el cine como un "alucine", como se dice en *Arrebato*? Seguramente, la respuesta a esas tres preguntas será: "no, bueno... un poco... sí, pero no tanto". Ante la radicalidad de *Arrebato*, hay que confesarlo, todos somos unos pipiolos y yo, el primero... ¿Cómo verla, cómo interpretarla, cómo escribir entonces sobre ella?

Quizá una manera interesante de ver *Arrebato*, de interpretarla y de escribir sobre ella es una manera que implique la vida misma del autor, lector y espectador, puesto que —como para el *Dasein* en Heidegger— lo que estaba en juego durante la concepción y rodaje de la película —al menos para su guionista y director, Iván Zulueta, y su espectral actor Will More— no era simplemente una película, sino la propia vida: la relación entre el propio ser y las imágenes. *Arrebato* sería entonces una película "biocinematográfica",

así podríamos llamar a esas películas que presentan un grado profundo de intrincación con la vida de sus creadores. Digamos también “biocine”. Que Zulueta se inyectaba caballo durante el rodaje de la película es un dato crucial que subraya ese lado “biocinematográfico” de *Arrebato*; que en la película aparecen ecos explícitos del modo de vida y de pensar del mismo director es incluso tanto más importante: el personaje de Pedro P., nombre en clave castellana de Peter Pan, afirma repetidamente que solo quiere relacionarse con los otros a través de las imágenes. “El cine sería, en este sentido, la relación exacta con el mundo”, podríamos decir parafraseando a Bataille. Asimismo, el vacío fílmico en la trayectoria de Zulueta —justo después del rodaje de *Arrebato*, que tuvo lugar del 4 de julio del 1979 hasta finales de año, película presentada *in extremis* a finales de diciembre para conseguir cierto premio a la calidad otorgado por el Gobierno¹— es, sin duda, otra señal inequívoca de la entrega vital del director y guionista a ese proyecto que acabó literalmente “vacío” tras el rodaje. A Zulueta le iba la vida, pues, en *Arrebato*. Más tarde, el mismo Zulueta dirá que su primer largometraje —titulado *1, 2, 3... al escondite inglés*— es una película “simpática”, que no firma en cuerpo y alma, mientras que *Arrebato* es una película “de entrega”. Punzante distinción: por un lado, obras simpáticas y, por el otro, obras de entrega. “*Ainsi, cher spectateur, je suis moi-même la matière de mon film*”, diría un Zulueta a la manera de Montaigne.

Está claro, empero, que *Arrebato* no es un film-ensayo, aunque encontramos efectivamente ciertos aspectos que podrían asemejarla a ese género sin género: especialmente, una subjetividad muy presente de su director que se pone vitalmente en juego en la escritura fílmica, también la naturaleza transgénica de la película misma (drama, serie b de vampiros, metacine, etc.), así como la presencia explícita de un pensamiento sobre el mismo cine, las imágenes y el tiempo que se manifiesta a través de la voz en off, quebrada, de Pedro P. Sin duda, *Arrebato* es un film heterodoxo, como todo ensayo: los análisis no se cansan de repetir la “condición insólita” de esta película².

En definitiva, ensayística porque explora los límites de los géneros, porque es radicalmente punzante y biocinematográfica hasta extremos que exceden la mayoría de las obras en el cine nacional e internacional, hablar de *Arrebato* resulta ciertamente arriesgado tanto más cuanto que uno de los vectores de fuerza de la película es el ritmo, el ritmo de las voces y sobre todo el ritmo de las imágenes: “¿cómo filmar al ritmo preciso?”, pregunta Pedro P. a José Sirgado en su primer encuentro. Así, pues, retomando esa pregunta y haciéndola nuestra, diría: ¿cómo hablar de *Arrebato* con el ritmo preciso? ¿Puede analizarse realmente desde la academia? O dicho de otra manera: ¿es más pertinente hablar académicamente de una película extra-académica o hablar de ella

compartiendo esa textura sensible (conceptual y material) desde la que produce su sentido, precisamente, la película misma?

De momento, hasta aquí ya parecerá claro, no encuentro otra manera de escribir y pensar *Arrebato* que no sea fragmentariamente, buscando cierta inestabilidad de la interpretación que me implique como espectador e investigador, que implique al lector/a con una sintaxis intrigante que vaya y venga como la misma narratividad del film, con estallidos de lingüísticos “gustazos” derivados del opio y, sobre todo, intentando hacer textualmente, como hizo Zulueta en el cine, lo que nadie había hecho antes. De hecho, mi propósito es hablar de *Arrebato* como cine político, y ello constituye ciertamente, hasta donde sé, un hápax en la historia de la crítica de esta película. “¡Pero es una interpretación delirante!”, dirán algunos. Quizá sí, pero también hay delirio en *Arrebato* y no por ello se aleja de la verdad. “¡Pero eso ya se ha hecho!”, dirán otros. Quizá no, respondería, si se entiende “cine político” no desde la temática (*Informe general* de Portabella, por ejemplo), sino desde la subjetividad que propone.

Para adentrarnos en *Arrebato* como cine político propongo, de entrada, distinguir dos sentidos de lo que en la película se entiende como un “arrebato”. El personaje de Pedro P. nos ofrece varias definiciones de lo que es un “arrebato”. O, más precisamente, por el carácter inaprehensible de la misma experiencia arrebataadora, lo que Pedro P. intenta es definir el arrebato mediante una serie de sinónimos y equivalencias con otras nociones que nos permitan entender cuál es el sentido que se quiere dar a esa noción, a esa experiencia central de la película y que, precisamente, le da su mismo título: *Arrebato*.

En la casa de Segovia, que pertenecía a Jaime Chávarri y que es lugar del primer encuentro entre los personajes principales, Pedro P. invita a José S. a mirar de nuevo uno de aquellos álbumes de cromos que le fascinaban durante su infancia. Su álbum preferido, *Las minas del Rey Salomón*, contiene una serie de cromos que retenían la mirada de José S. cuando era todavía un niño. En este momento, mientras Pedro P. continúa señalando más cromos que aparecen en plano detalle, este mismo comenta:

¿Cuánto tiempo te podías llegar a pasar mirando este cromo? [...] Años, siglos, toda una mañana... imposible saberlo... estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebataado. (36'05")³

Y un poco antes, hablando con José S. sobre la pausa, Pedro P. afirma con su otra voz ronca: “la pausa es el talón de Aquiles, es el punto de fuga, nuestra única oportunidad” (32'18"). Esta idea de fuga se retomará en el

momento en que Ana, la compañera de José S., se quede "colgada" por el picotazo de heroína que se ha inyectado en la segunda visita a la casa de Segovia y, al mismo tiempo, inextricablemente asociado al picotazo, "colgada" también por la visión de una Betty Boop que la retrotrae a la infancia. Para Ana, no es un álbum de cromos, sino una muñequita exactamente igual a la de su infancia ("... esta, esta, esta, con este rotito que me lo cosió Lila cuando tenía cinco años...", dice Ana sorprendida) lo que permite que también ella experimente "la pausa, la fuga, el talón de Aquiles, el arrebató, nuestra única oportunidad" ...

Pedro P. tenía ciertas reticencias respecto al estado interior en que José S. y Ana están, respecto a cómo viven sus vidas. De ahí que, en tono desafiante y constatando su adicción a la heroína, les hubiera dicho: "francamente, se os ve en la cara, ya no estáis para pausas ni arrebatos, ¿no? Un poco cascados..." (51'16"). No obstante, tras constatar el éxito de sus pruebas no solo con José, sino también con Ana, arrebatados el uno y la otra, en diferentes días y por diferentes medios (un álbum de fotos y cocaína, en un caso; una muñequita y heroína, en el otro), pero con igual intensidad en ambos casos, Pedro P. afirma: "Venciste. Enhorabuena. Tal vez me equivoqué. Y resulta que sois criaturas históricas como yo" (54'25"). La fuga, la pausa, el talón de Aquiles, el arrebató, es una cuestión de historia, de tiempo, de suspensión del tiempo y de relación con la infancia, con un estado perdido.

Partiendo entonces de este análisis del "arrebató" tal y como aparece definido por uno de los personajes principales, se derivan dos lecturas políticas de la película: la primera retoma los análisis de Luc Boltanski y Ève Chiapello en su libro *El nuevo espíritu del capitalismo*, de 1999; la segunda lectura, que nos llevará a hablar propiamente de *Arrebato* como "cine político", atraviesa implícitamente el trabajo de Michel Foucault, Deleuze y Guattari, basándose explícitamente en el pensamiento de Maurizio Lazzarato y la improductividad.

La lectura de *El nuevo espíritu del capitalismo (NEC)*, de Boltanski y Chiapello, puede alegrar a todos aquellos con ganas de entender el sistema que vivimos y sus mutaciones. Las 900 páginas del libro abren la mente de cualquiera, como puede hacerlo una droga. Escrito en 1998, el *NEC* es un potente análisis donde el "espíritu" del capitalismo, sus "espíritus", son diseccionados con la ayuda de una sociología basada en datos y en los conceptos de espíritu y de ideología. Ahora bien, yo no soy economista, ni especialista en filosofía de la economía, ni en política ni en sociología, vaya eso por delante. Ni siquiera soy "especialista" en cine, pero eso es otro cantar que tiene que ver con la separación disciplinaria entre saberes y su

poca pertinencia para hablar de cine... No me adentraré detalladamente, pues, en la infinitización del espíritu del capitalismo, cuyo poder de abstracción ha provocado hoy en día, por una parte, la extensión de la producción inmaterial en el mercado laboral y, por otra, la generación y acumulación de capital siguiendo el modelo y motor de las finanzas, desligadas ya de toda regulación. Ahora bien, enlazando con esta descripción de la economía actual por parte de Boltanski y Chiapello, lo que sí me interesa señalar es el carácter "ideológico" del capitalismo sobre el que los autores asientan su posición.

Hablar de ideología es delicado porque nos remite, cuando menos, a nociones complejas como "alienación" y "ciencia" que atraviesan la historia del comunismo, desde Marx a Althusser. Casi nada. Pero, además de delicado, hablar de ideología quizá también resulta anacrónico si tenemos en cuenta que el funcionamiento del capitalismo no opera actualmente por ideología, sino por producción de subjetividades. Casi nada, insisto. Es decir, Boltanski y Chiapello sostienen que el espíritu del capitalismo es un conjunto de normas, representaciones, imágenes (esto es, la ideología) que los trabajadores adoptan por su poder de seducción y que el sistema justifica: "la fuerza y el talón de Aquiles del capitalismo es que debe *seducir* a una gran cantidad de trabajadores para funcionar"⁴. Una posición clásica respecto a los mecanismos que posee un sistema para imponerse.

Ahora bien, la dominación capitalista no es quizá una cuestión "ideológica" en este sentido. Epígonos del pensamiento crítico, de Foucault a Lazzarato más recientemente, trabajan desde otra corriente de filosofía política para iluminar el funcionamiento real del sistema capitalista y sus mecanismos de imposición y control sobre los actores sociales que somos. Para estos últimos pensadores, el capitalismo no opera mediante el aleccionamiento de sujetos existentes que —ya dados y existentes en el mundo— asumen cierta ideología consistente en normas, representaciones e imágenes tal y como se sostiene en el *NEC*. El capitalismo opera, más bien, mediante la *producción* de subjetividades: no como ideología que se impone a un sujeto ya constituido, sino como producción de modos de vida desde el origen mismo (escuela, prisiones, hospitales y fábricas, entre otras instituciones de poder más allá del gobierno y la policía). O, para decirlo de otra manera, no existen los condicionamientos e imposiciones estructurales, por un lado, y el espíritu de cada uno, por otro lado. Como tampoco hay que pensar ya, por un lado, el funcionamiento del sistema y, por otro, la moral. La fuerza del capitalismo actual reside, precisamente, en haber unido ambos polos. Una evidencia que hoy en día nos asalta en cada esquina: ¿cómo entender, si no, la figura del *coach* (entrenador de vida y realización laboral), el mito actual tan perseguido del *emprendedor* (unión de actitud vital y éxito profesional) con sus manuales de *management* (libros de autoayuda y, al mismo tiempo, manuales de economía) o el terrorífico sintagma de

“industrias culturales” (simbiosis entre ley del mercado e identidad social) que tan alegremente se expanden y controlan nuestra sociedad?

Pero aquí me he propuesto hablar de cine, de biocine, de *Arrebato*. Lo que resulta crucial para entender la potencia política del film de Zulueta es, siguiendo ese hilo, que esta misma reflexión en torno a la ideología y la producción de subjetividad —como dos posibles maneras de entender los mecanismos de imposición y control del capitalismo— puede desvelar, en la película, dos sentidos de esa “fuga, éxtasis, pausa” que constituye el “arrebato” y *Arrebato*. En efecto, si entendemos que los mecanismos de imposición y control del capitalismo se basan en la asunción del espíritu capitalista y su ideología por parte de sujetos ya dados (actores sociales), entonces la “fuga, éxtasis, pausa” que constituye el arrebato y atraviesa *Arrebato* sería, precisamente, el fin de cierta crítica social del capitalismo. Fin de la “crítica social” que implicaría, al mismo tiempo, la emergencia de una crítica basada en modos de vida “artista” que ha acabado, a su vez, absorbida por el mismo sistema del capital en nociones como las ya citadas: *coach*, emprendedor, *management*, industria cultural, etc. Tal es la hipótesis que podríamos lanzar a partir de la posición de Boltanski y Chiapello.

Ahora bien, si entendemos que la imposición y control del capitalismo opera mediante la producción de subjetividades —siguiendo así a Foucault, Deleuze y Guattari, y Lazzarato entre otros— entonces esa misma “fuga, éxtasis, pausa” sería la puerta abierta a una disidencia respecto al capitalismo que tomaría como base un modo de vida *otro*: otro tiempo, otro ritmo, otra productividad vital.

(Parece una interpretación retorcida, ¿verdad?... pero va de suyo, en realidad, si se explicitan ciertos aspectos históricos y teóricos de esta distinción. Es un análisis resultado de un cruce de lecturas, de la necesaria indisciplina del pensamiento sobre el cine.)

Según los mismos autores de *El nuevo espíritu del capitalismo*, la crítica “social” es una crítica asociada a la lucha de los obreros, que defiende valores como la solidaridad, la igualdad y la seguridad. Es una crítica efectiva ante los abusos del capitalismo y que no puede ser absorbida por este. Es la lucha tradicional que encarnan, por ejemplo, algunas de las películas del cine militante de Ken Loach, para decirlo en los términos cinematográficos que nos ocupan aquí. Y lo que sucede en el Mayo del 68 —según los mismos autores Boltanski y Chiapello— es que esa crítica “social” viene sustituida por la crítica “artista”, que se asocia más bien a artistas y bohemios, y que defiende valores como la libertad, la autenticidad y la autonomía⁵. La crítica artista no es igualitaria, crea más bien vidas auténticas singulares que se creen y quieren únicas, rompen lo común y

“pueden jugar rápidamente a favor del liberalismo especialmente destructor”⁶, como parece evidenciarse en el desarrollo del neoliberalismo en las últimas décadas. De hecho, esta crítica artista ha sido absorbida efectivamente por el capitalismo bajo la forma de “creatividad”, “libertad” del empresario y flexibilidad, bajo la forma del dinamismo inventivo y “cool” de las empresas, culturales o no, pero sin capacidad realmente crítica. El fracaso de las reivindicaciones “artistas” de Mayo del 68 por parte de los estudiantes, apuntan Boltanski y Chiapello, ya habría sido la prueba de la ineficacia de esa posición crítica y reformadora que no aporta más que un gusto “aristocrático” por la autenticidad, la autonomía y la libertad:

La crítica artista, insistamos en ello, no es espontáneamente igualitaria; siempre corre el riesgo de reinterpretarse en un sentido aristocrático: la libertad a la que pretende el artista puede considerarse como un medio de efectuar la creatividad humana⁷.

Que Pedro P., artífice y paradigma de esos arrebatos, sea aristócrata o de la clase alta y creativa es algo que no queda claro en la película, pero muchos nos preguntamos sorprendidos de dónde saca el dinero para pagarse esas fiestas, la adquisición de películas y su revelado; de dónde saca esos billetes arrugados que tiende una y otra vez al vendedor del taller de fotografía donde entrega y recoge sus películas. Su vida laboral se desconoce, también sus recursos económicos, pues no recuerdo que se expliciten. “Eso no importa”, parece decirnos la película, y esto es precisamente lo que atacarían Boltanski y Chiapello como una concepción ingenua del funcionamiento de la sociedad, como un modo de vida “artista” cuya capacidad crítica es nula. En este sentido, los arrebatos que alienta y busca Pedro P. —esa “fuga, éxtasis, pausa”— no serían entonces más que una búsqueda de eso *auténtico* de la infancia que todavía queda en cada uno, eso que te *singulariza* y te abre a la *libertad*. Ni igualdad, ni solidaridad entre trabajadores, ni estabilidad laboral: puro viaje individual, pura creatividad libre, puro alu-cine sin atención a las relaciones económicas que nos determinan.

Posible objeción (a la que atiendo e introduzco en el cuerpo del texto cual Descartes en sus *responsiones*, o como un chute en una vena que revitaliza): “Pedro P. no pretende desplegar ninguna crítica, ni enarbola bandera alguna anti-capitalista”.

Eventual respuesta: Lo que resulta interesante no es quedarse con lo que el personaje de Pedro P. manifiesta de manera explícita, pues él no pretende cual militante ninguna crítica política. Lo interesante, para lo que estoy intentando pensar aquí —ensayísticamente, con este biotexto— es algo implícito y generacional, que excede el personaje de Pedro P. e incluso las intenciones confesadas del autor de *Arrebato*. Lo que me interesa, en osada tentativa, es señalar que ese modo de vida “libre, auténtico y

autónomo” al que tendía la bohemia del siglo XIX y que se transmitió en Mayo del 68 a los estudiantes y jóvenes a través de los artistas estalla, en el Estado español, a finales de los 70 y a lo largo de los 80. Que lo que sucede en Mayo del 68 en París según Boltanski y Chiapello no se generaliza en estas tierras ibéricas sino diez años más tarde y que, por tanto, *Arrebato* como película de culto —pero también muchas de las películas asociadas a la Movida, como las primeras de Almodóvar— no pueden entenderse sin esa sustitución que denuncian B&Ch para el Mayo francés entre crítica social y crítica artista, entre el obrero como sujeto de la crítica y el joven artista estudiante como sujeto de la no-crítica. Si el cine español de esa época NO es político, es precisamente porque ese modo de vida “libre, auténtico y autónomo” que abunda en los personajes de películas alternativas de la llamada “Transición” (con *Arrebato* a la cabeza) no es sino lo que el mismo capitalismo estaba buscando, como señala el *NEC*: abandonar la crítica social para hacer de la propia vida una búsqueda de libertad, autenticidad, autonomía. Y, de ahí, no hay más que un pequeño paso —que sí se ha dado— hasta conocidas consignas de marketing tal como: “*Your life is your start-up!*”.

(Apunte para seguir pensando: siguiendo este mismo hilo, quedaría para otro momento comparar la vieja retórica militante de la crítica “social”, basada en la solidaridad e igualdad reclamada por sindicatos y huelguistas en Uñas y dientes (1978) de Paulino Viota, con la nueva retórica de la autenticidad y la libertad en el personaje de Pedro P. de Arrebato (1979) o con los modos de vida “subversivos” de las Pepis de Almodóvar en esos mismo años. Ni uno ni otro son, de hecho, cine político...)

Ahora bien, podemos volver a ver la película de otra manera. Si pensamos que el capitalismo ha aprovechado la fuerza de la crítica “artista” de los 60 para renovarse y convertirse ya no en un sistema económico, sino en un modo de vida; si entendemos que el capitalismo actúa más allá de la separación entre crítica social y crítica artista, más allá de la distinción entre derechos sociales y libertad vital, uniendo las condiciones estructurales y la moral; si entendemos que la fuerza actual del neoliberalismo —esa manifestación global, financiarizada e infinitizante del capital— es *producir* nuestra subjetividad, desde el origen, para unir inextricablemente vida y capital, entonces se abre otra posible interpretación de esos arrebatos, de esas “fuga, éxtasis, pausa” que alienta y busca Pedro P. no solo para sí mismo, sino también para José Sirgado y su compañera Ana. Esta segunda interpretación se apoyaría en la comprensión del capitalismo no como un sistema económico, como una ideología que se nos impone, sino como un tiempo, ritmo y producción de la vida misma. Por ello, esta segunda interpretación del “arrebato” que definiendo —con o sin delirio opiáceo— posibilita entonces la crítica al capitalismo mediante la alteración de nuestra producción, nuestro ritmo y nuestro tiempo vital. Así, pues, los arrebatos

enlazarían con la infancia no ya para dar rienda suelta a nuestra libertad o creatividad, ni para marcar nuestra singularidad o autenticidad vital, sino para acceder a esa época de la vida en la que el tiempo era otro, el ritmo era otro, en que la producción no existía como producción de valor mercantil o personal...

¿Cuánto tiempo te podías llegar a pasar mirando este cromo? (...) Años, siglos, toda una mañana... imposible saberlo... estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebatado. (36'05'')

La pausa del *arrebato* se nos aparece entonces como la pausa de la productividad capitalista, como la suspensión de "el tiempo es oro", como la interrupción del ritmo estresante del mercado financiero. Así emerge arrebatadamente la experiencia de ese otro modo de vida que no está sometido a la tarea fatigosa y la producción sinsentido —para José Sirgado, por ejemplo— de hacer películas de terror como churros. El arrebato, la pausa, el éxtasis, la fuga, se alzan entonces contra el control del tiempo, como el rechazo del trabajo, del ritmo productivo:

Rechazar el trabajo es rechazar la normalización del tiempo de la vida entera, invadida, desde el nacimiento hasta la muerte, por la producción. El uso del tiempo es (...) el objeto principal del control y de la disciplinización capitalista. Hay que llevar el tiempo al mercado y transformarlo, intercambiado por el salario, en tiempo de trabajo. El gran rechazo de Duchamp [y de Pedro P. en *Arrebato*] tiene por objeto esa expropiación del tiempo.⁸

El improductivo Pedro P. se dedica así, siguiendo el hilo de esta reflexión, a abrir la pausa en sí mismo y en los otros: en los dos protagonistas, de entrada, pero también en todo aquello que filma. Pretende, por ejemplo, encontrar otro ritmo de las nubes, de las plantas, de los coches y calles que tanto le alucinan cuando llega a Madrid. "¿Cómo filmar al ritmo preciso?", le pregunta Pedro P. a un admirado José Sirgado... La búsqueda de ese otro ritmo no naturalizado es la crítica política de Will More, es su modo de vida que subvierte el tiempo y la producción capitalista. Si el capitalismo es un modo de vida, si consiste en la producción de una subjetividad, entonces solo podemos escapar quedándonos "colgados" de ese otro tiempo y ritmo improductivos que nos abre el arrebato. Solo ahí, en esa suspensión del tiempo, en esa infancia recobrada, podemos, de hecho, reencontrar la igualdad y la comunidad sin hacer mera crítica social: "la pausa es el talón de Aquiles, es el punto de fuga, nuestra única oportunidad" (32'18''). Tal es la política del arrebato.

En definitiva, quizá esta interpretación sea delirante, pero me salta de la pantalla a los ojos cada vez que veo "la" película de culto del cine español. Película sometida a una irresoluble tensión: entre la frivolidad ambiental de la Movida (su carácter no-político) y la suspensión del modo de vida capitalista (su carácter político), entre su condena como olvido de la "crítica social" y su visionado emancipador como una vía para escapar al biocapitalismo. No se trata de ensalzar las drogas en general y la heroína en particular como la vía anti-capitalista, sino de pensar que, con las drogas y la heroína, se abre en la película un tiempo y un ritmo que debemos explorar también en otros ámbitos.

Así termina el artículo que me llegó, por e-mail, desde una misteriosa y anónima dirección. Por las reacciones que suscita su lectura, debido a ese carácter que el autor se empeña en llamar "ensayístico" y que he descrito al empezar como "indisciplinado" (confesional, interpelante, especulativo, literario, dependiendo del pensamiento en general y no de una disciplina disciplinada); también por las deficiencias palmarias ante cualquier revisión académica, y por su temática misma (¿puede la academia contener el "arrebato"?), resulta evidente que está jugando en los límites del saber dentro y fuera de la universidad, y de las revistas universitarias.

Ahora bien, no querría dejar de señalar que el carácter indisciplinado de este texto no justifica afirmaciones provocativas e infundadas a ojos de más de uno. Afirmar, por ejemplo, que el Mayo del 68 no llegó al Estado español sino a finales de los 70 solo se entiende como una hipótesis desde la perspectiva de Boltanski y Chiapello, y merecería sin duda mayor desarrollo. Quizá el autor no pretenda afirmar que no hubo ecos y manifestaciones específicas del Mayo francés en el Estado español ese mismo año 1968, sino que la precisa sustitución de la "crítica social" por la "crítica artista" se produjo con diez años de diferencia entre el Estado francés y el Estado español. De igual manera, como sentenciaron revisores ciegos, afirmar que "el cine español de esa época [la Transición] NO es político" es insostenible para cualquier historiador de ese ámbito, y tanto menos con la revisiones que se han hecho recientemente. No obstante, es quizá una afirmación salvable si se tiene en cuenta que el autor, por una parte, parece considerar "político" solo aquellas prácticas relacionadas con la producción de subjetividad; y, por otra parte, evoca asimismo ciertas distinciones entre cine político y militante en el paréntesis que sigue a esa afirmación, y ya antes en sus argumentaciones. Supongo que, como me comentaba en su primer e-mail, el autor debe haber leído algunas de los textos de Rancière, libros y entrevistas, que he publicado sobre esas distinciones: el cine político no es un tipo de cine que habla directamente de política, sino el que abre otro reparto de lo sensible⁹.

Pero dejo al lector y a la lectora el placer de juzgar la (im)pertinencia de estas y otras afirmaciones, su contenido y su escritura. Aunque también, más que juzgarlo como "apto para publicación" o "no apto", insisto en que será quizá el lector/a quien se verá juzgado por el texto al leerlo. Lectura performativa, decíamos. Como profesor y revisor habitual de varias revistas, confieso que es un texto que, a mí, me deja... colgado

Bibliografía

BOLTANSKI, L. y CHIAPPELLO, E., *Le Nouveau esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1998.

BOLTANSKI, L. y CHIAPPELLO, E., « Vers un renouveau de la critique sociale », Entrevista con Yan M. Boutang, en *Multitudes*, nº 3, 2000.

CATALÀ, J.M^a, *Estética del ensayo. De Montaigne a Godard*, Valencia, PUV, 2014.

CUETO, R. (ed.), *Arrebato... 25 años después*, Valencia, Eds. de la Filmoteca, 2005.

DERRIDA, J., *Spectres de Marx*, ed. Galilée, París, 1993.

LAZZARATO, M., *Marcel Duchamp et le refus du travail*, París, ed. Les Prairies ordinaires, 2014.

MONTAIGNE, M., *Essais*, París, Gallimard, 2011 (edición en tres volúmenes).

RANCIÈRE, J., *Les écarts du cinéma*, París, La Fabrique, 2012.

Notas

¹ Para mayores detalles, véase Pablo Pérez Rubio, "Escrituras para la democracia: reforma pactada vs. Ruptura radical", en Roberto Cueto (ed.), *Arrebato... 25 años después*, Valencia, Eds. de la Filmoteca, 2005, p. 41. También, Antonio Santamarina, "De cálida indiferencia a película de culto", *ibidem*, p. 71-72.

² Respecto a la relación entre ensayo y heterodoxia, Josep Maria Català afirma: "La forma ensayo es ahora, pues, heterodoxia necesaria. Por ello, el ensayo, con su elaborada combinación de autobiografía, autorreflexión y estilo seductor; con su alianza, en fin, entre arte y ciencia (...)", *Estética del ensayo. De Montaigne a Godard*, Valencia, PUV, 2014, pág. 14 (véase también p. 23). Y, respecto a la "... condición insólita del largometraje de Zulueta. No tiene nada que ver con el cine reaccionario, con las terceras vías del centrismo, tampoco con el cine militante de izquierdas o los interesantes intentos 'panfletarios' de Eloy de la Iglesia", Javier Hernández Ruiz, "Psicotrópicos del deseo: sexo, drogas y rock'n'roll en el cine de la transición", en Roberto Cueto (ed.), *Arrebato... 25 años después*, *op. cit.*, p. 66.

³ Indico el minutaje de la edición de Gran vía Musical de Ediciones, 2004, y distribuida por Diario El País.

⁴ L. Boltanski y Ève Chiapello, «Vers un renouveau de la critique sociale », Entrevista con Yan M. Boutang, *Multitudes*, nº 3, 2000, p. 134 (el subrayado es mío). Véase también, más en detalle, L. Boltanski y Ève Chiapello, *Le Nouveau esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1998, p. 42 *et passim*.

⁵ *Íbidem*, pág. 82-83.

⁶ L. Boltanski y Ève Chiapello, « Vers un renouveau de la critique sociale », *op. cit.*, p. 133. Sigo aquí la reflexión de M. Lazzarato en *Marcel Duchamp et le refus de travailler*, París, ed. Les Prairies ordinaires, 2014, p. 69-70 (existe traducción española).

⁷ *Íbidem* p. 137. Y también: "La crítica artista ha venido acompañada a menudo de un desprecio por lo 'común', por los 'pequeños burgueses', por los 'palurdos', etc. En efecto, el 'pueblo' o el 'proletariado' podían parecer al margen de ese desprecio, porque la crítica albergaba una imagen idealista y puramente abstracta de ellos", *íbidem* p. 138.

⁸ M. Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, *op. cit.*, p. 7.

⁹ Véase, a este respecto, Rancière, J., *Les écarts du cinéma*, París, La Fabrique, 2012, especialmente p. 111 y ss. (hay traducción española); y también "El poder del cine político, militante, 'de izquierdas'. Entrevista a Jacques Rancière", en: *Cinema Comparat/ive Cinema*, n. 2, 2013, pp. 9-17 (disponible en línea).