

# ¿Qué es la pausa? Zulueta y el cine

ANTONIO MÁIQUEZ

Universidad Complutense de Madrid

---

## What is the significance of the pause? Zulueta and cinema

---

### Abstract

Textual analysis of the meaning of the *pause* in the subjectivity of film maker Iván Zulueta. Revision of the existent resonances between the realisation of *Arrebato* and the last years of Zulueta's life in relation to the configuration and the scope of the maternal figure itself.

**Key words:** *Arrebato*. Iván Zulueta. Textual Analysis. Mother.

---

### Resumen

Análisis textual del sentido de la *pausa* en la subjetividad del cineasta Iván Zulueta. Revisión de las resonancias existentes entre la realización de *Arrebato* y los últimos años de vida de Iván Zulueta, en lo relativo a la configuración y el alcance de la propia figura materna.

**Palabras clave:** *Arrebato*. Iván Zulueta. Análisis Textual. Madre.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 169-190

---

## La pausa

Sobre una región inexplorada somos invitados a recordar un tiempo en el pasado.



Pedro: *Dime, ¿cuánto tiempo te podías quedar a pasar mirando este cromo?*

Un tiempo que es, sin embargo, para nada concreto, imposible de saber; para el que no hay medida temporal alguna.



Pedro: *Años, siglos, toda una mañana... Imposible saberlo.*

Y en medio de esa imposibilidad temporal, algo es enunciado.



Pedro: *Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa. Arrebatado.*

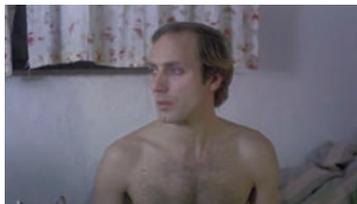
Algo que aparece contigo al arrebatamiento: la pausa.

### El cofre de las películas



Sigamos con la escena. Un cofre guarda las películas.

La voz ronca del que reclamaba antes recordar ese tiempo pasado se ha desvanecido, emergiendo así la de un niño, que pide que nadie se entere de lo que está a punto de hacer, de enseñar ese tesoro guardado en un cofre.



Pedro: *Te lo voy a enseñar, pero, pero... ¿no se lo dirás a nadie?*

¿Quién no se puede enterar? Mantengámoslo en suspenso de momento.

La ronquedad que albergaba antes su voz, pareciera haber sido ocupada por la presencia del sintetizador electrónico, el cual prefigura y amplía el ruido del proyector arrancando.



Comienza así la proyección, la primera de las proyecciones que tienen lugar en la película.



### El proyector

*Arrebato* es una película repleta de proyecciones.

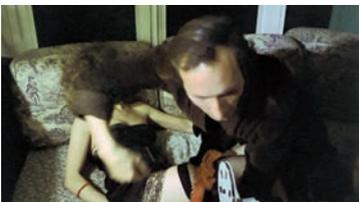
Y, por lo tanto, de proyectores. Ahí lo ven, en primer término, mientras que ella se desmelená, esperando que algo suceda, el proyector gira, sobre su sexo, con toda la película pasada.



Un proyector que se encuentra, por lo tanto, en el centro de la imposibilidad del acto sexual entre estos dos personajes.



Tanto que, entre el tambor del proyector y la liga roja del muslo de ella, nuestro protagonista varón, lo único que hará será operar sobre el proyector.



Desencadenando así otra de las proyecciones que articulan la película. Y nada más arrancar, su título, *Arrebato*, volverá a enunciarse.



Pedro: *Yo creía estar al borde del arrebato total.*

### Bambi, el cuento inolvidable

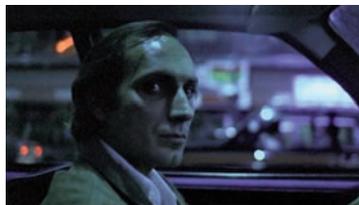
Y no solo proyecciones; del cine mismo, del acto de acudir a la proyección cinematográfica, dará cuenta *Arrebato*.

Mediante planos subjetivos, asistimos a un recorrido en coche en el que contemplamos el cine en pleno movimiento.



Una especie de ritualidad reluce en el acto de asistir a la sala de cine que, con tres naves en su entrada, quedaría asemejada a las de una basílica.

Pero este movimiento sufre literalmente un frenazo, un punto de llegada, desde el que miramos, ahora sí, quietos.

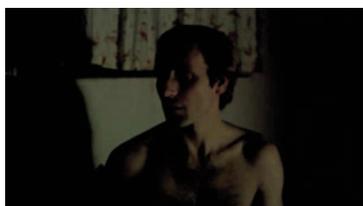


Teniendo lugar así la última mirada a esta secuencia de cines: hacia el cuento inolvidable de *Bambi*.



### Comienza la proyección

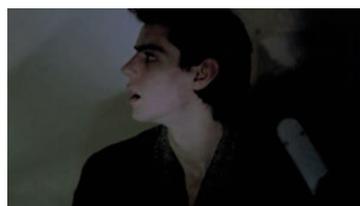
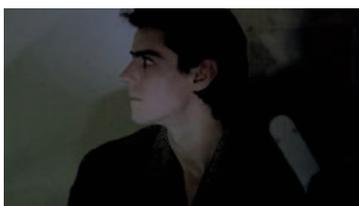
Es un niño, recordamos, el que está a punto de enseñar su tesoro.



Comienza la proyección. Unos caballos libres ocupan el jardín y dan paso a una extensión repleta de margaritas.

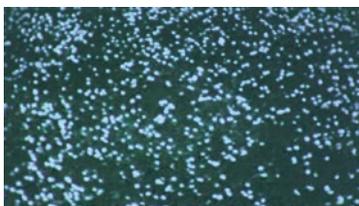


Nuestro protagonista, ante su presencia, se muerde los labios y abre la boca,



expectante de lo que sabe hay al fondo de esa extensión de margaritas.

Ahí está.





Su visión provoca en él un primer estremecimiento.

**La casa**

¿Qué ha sido eso estremecedor? Aquí lo podemos ver otra vez.



Nos referimos a la presencia de la casa familiar.



Una casa que ya había sido mostrada por primera vez, diecisiete minutos antes, en esta escena.

Una escena en la que, por cierto, se nos presenta a Pedro, ese niño que filma perdido en el inmenso jardín de la casa familiar.



Pedro: *Cuando vinisteis a ver la casa, paró la película que ibas a hacer.*



Será esta una casa, por lo demás, que solo será mostrada en toda su amplitud a la altura del centro de la película, en una escena similar de llegada a la casa.

De momento, en cambio, son estas las dos primeras muestras de ella: la que experimentar el espectador por primera vez.





Y esta otra, la que viéramos a nuestro protagonista experimentar por primera vez.

Si bien ambas tomas no están hechas exactamente desde la misma posición espacial, hay algo esencialmente común en estas primeras impresiones, algo que las diferencia de esa casa en toda su extensión que solo veremos posteriormente.



Ello salta a simple vista, solo hay que ponerlas en paralelo.



Ambas muestran un único tejado. Quedando el otro literalmente tapado por la frondosidad del jardín.

Cojamos la toma de la casa que sobrecogiera a Pedro.

Un tejado emerge entre los árboles del inmenso jardín, que abrazan, con sus ramificaciones, la propia casa.



¿No podría existir una cierta similitud con esta otra casa?

Un solo tejado, y sobre él, el verdor de las enredaderas del jardín se adhiere a toda su forma. Será esta otra casa familiar: Villa Aloha, la casa real del cineasta.



Y hasta tal punto se expande el jardín que, más que una casa, es casi un jardín vertical.

Hacia él, Iván graba,



tanto como Pedro filma.

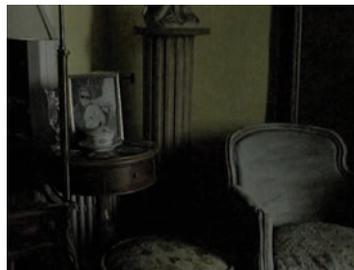
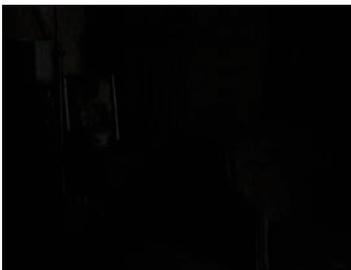
Será esta casa, por lo demás, el lugar donde Iván pasará la mayor parte de su vida, desde la finalización de *Arrebato* hasta su muerte.



Y solo podremos acceder a su interior mediante *ivanZ*, un documental realizado por Andrés Duque.

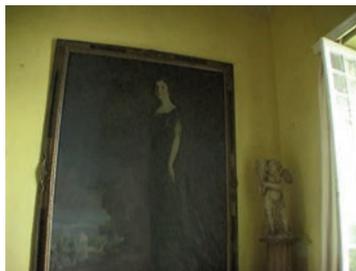
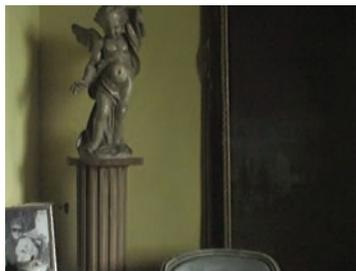
### El cuadro

De este modo, solo después de la inserción del título del documental y desde un fundido inverso, nos adentramos en la casa.



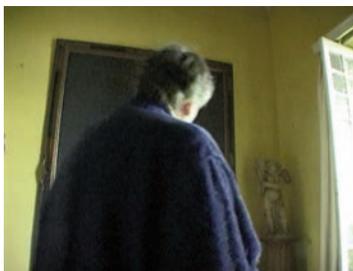
Una cámara intenta encuadrar sus bienes muebles.

Hasta dar con un cuadro de grandes dimensiones en el que se yergue una mujer.



Para emerger, sobre ella, Iván.

Y así, bajo los pies de cuadro, Iván dará forma por primera vez a la que será una de sus posiciones mayores en el documental: la de un entrevistado sentado.



### Retorno a casa

Un documental que no solo da testimonio de la casa, bautizada como Aloha;

el nombre de Iván quedará inscrito, en forma de tratamiento.

Un tratamiento que ha de seguir ahí, en la casa. Como





ustedes saben, Iván cayó en la heroína, como tantos otros jóvenes a principios de los ochenta.

Iván: *Y ahora tengo yo mis botellitas de metadona con mi nombre puesto y hasta el horario, qué sé yo... De alguna manera explican tan bien la situación.*



Andrés Duque: *Para ti ¿que ha supuesto volver aquí a casa?*



¿Explicaría la heroína y su tratamiento *tan bien* ese retorno a casa?

Iván: *Bueno yo nunca he estado... Es que nunca he perdido el contacto.*

Dejemos en suspenso la respuesta.



### El escalofrío del cine

Lo que es un hecho, es que Iván está presente en la casa.

Una casa en la que, desde el primer minuto del documental, vemos que todo está estancado.



E Iván mira, desde la cristalera de la casa, tanto al estancamiento de la piscina como a la Bahía de la Concha.

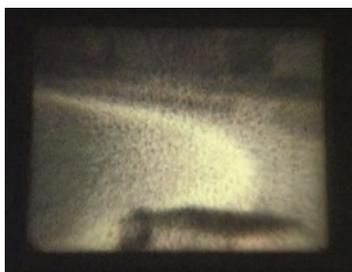


En cierta medida siempre lo ha hecho. Desde las cristaleras, miraba.



Y también filmaba, a la Concha.

Iván: *Realmente yo no lo he pasado con nada como viendo películas. Era todo el día yendo al cine.*





Y literalmente sobre esas filmaciones, emerge, ya en el minuto tres del documental, la cuestión del cine.

*Iván: [...] cinéfilos perdidos, desde siempre. Y entonces no había duda...*

Algo del cine es, para Iván, escalofriante.



*Iván: Verdaderamente el escalofrío que te puede dar un momento de cine, una imagen quieta a mí no me lo va a dar.*

### La madre de Pedro

Volvamos entonces al cine, en concreto a nuestra proyección, que es una filmación, no de Iván, sino de Pedro. Porque sin duda aun queda lo más escalofriante de la proyección.

Algo de la proyección ha emergido para Pedro como una visión en extremo insoportable.





Y que solo veremos a través del punto de vista del otro personaje en escena, mediante *raccord* de mirada.

La visión de un gran primer plano de una mujer.



La madre de Pedro. Una madre que teje.



Como tejen las figuraciones maternas que ha traído hoy el profesor Basilio Casanova en su conferencia sobre *El Cebo*. Entre ellas, la madre de Almodóvar.

Y ya saben lo cruzadas que estuvieron ambas biografías, la de Zulueta y la de Almodóvar.

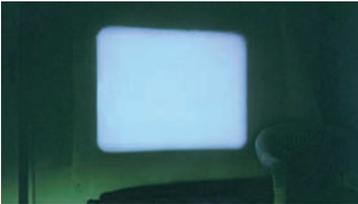
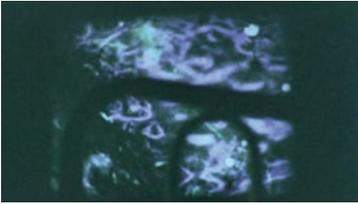
Y mientras tanto, Pedro, frente a su madre, abatido en la cama, está literalmente fuera de combate.



Pedro: *Sabía que una vez empezara la proyección, yo quedaba fuera de combate.*

Es realmente angustiante volver a mirar todo lo que se sucede en la película después de la irrupción de ese gran primer plano.

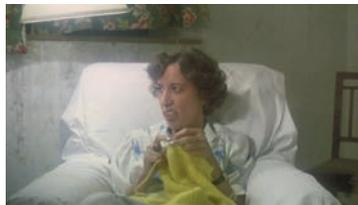




Y entre sollozos, termina la película

Decíamos, ella teje.

Y si lo hace ahí, en el film, es porque lo hace en casa.



Pedro vive a solas con ella ahí, y es a ella a la que le hace cine.

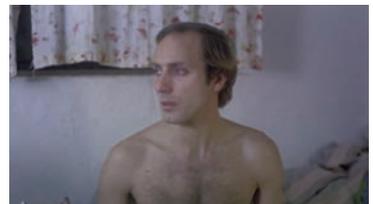
Tía Carmen: *A ver si consigo verme, porque ya me han hecho*



*cine otras veces... Pero como no se puede ver, y yo quiero verme.*

Sin embargo, es a ella a la que no se le puede enseñar eso, por más que ella reclame verse.

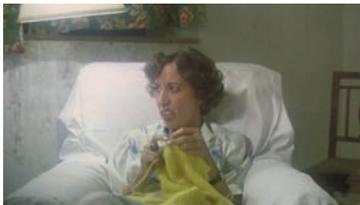
Ya sabemos, por tanto, a quien no hay que decirle nada del tesoro escondido.



Pedro: *Te lo voy a enseñar, pero, pero... ¿no se lo dirás a nadie?*

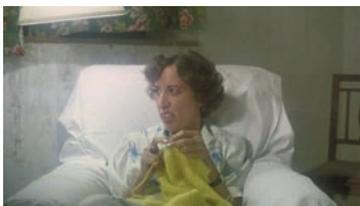
Y es que, como Pedro, Iván vive a solas con su madre en casa.

Ella ocupa un gran sillón, que abarca todo el ancho del plano.



Como el de la madre de Pedro.

Desde ahí, ambas ven la televisión en el salón.



Conformándose, entonces, una escena especialmente familiar para Iván. Una escena que literalmente documenta su vida.

### Los cuadros de mamá

Y si Iván intenta filmar, lo que la madre hace es pintar. Ahí tienen un Ivancito, presidiendo el lugar de ella en la casa, sobre su sillón.



Iván: *Este también es de mi madre. Soy yo.*



Ella dice no pintar nada.

Andrés Duque: *¿Continúas pintando?*

Madre de Iván: *No. Ya no pinto nada.*

Aunque ella *ya no pinte nada*, la casa, en cambio, dice lo contrario; porque está repleta de ella, de cuadros de ella.



Iván: *Y esa también es mi madre, autorretratada. Es ella. Ella. Sigue siendo mi madre, ahí, detrás de la lámpara. Mi madre, otra vez. Mi madre... ¡Esto quiere decir mucho! Y la mayoría, curiosamente, autorretratos suyos...*

¡Esto quiere decir mucho!, ríe Iván.

La mayoría, curiosamente, autorretratos suyos... Autorretratos de una madre que, ya lo hemos visto, quería verse.



Tía Carmen: *Pero como no se puede ver, y yo quiero verme.*

Esto quiere decir mucho, ríe Iván. Y ríe porque sabe que algo sucede ahí, sin ser consciente del mecanismo de desplazamiento que va a comenzar justo a continuación.



Iván: *La ilusión de irme yo a las tres al cole y que había algo que se estaba empezando a manchar, ¿no? Una cosa grande, blanca.*

Iván sale al mundo exterior con ilusión, y retorna a casa.



Iván: *Y que, al volver, cuatro horas más tarde, a ver qué había sido aquello y cómo había cambiado. Eso era como ir al cine.*

Esto es, literalmente, retornar a casa y ver a la madre pintar, más exacto, ver a la madre viéndose a sí misma, en un autorretrato; todo eso es tanto como ir al cine.

### El escalofrío y la madre

Por lo tanto, solo hay que regresar a esta escena, cuatro minutos antes en el documental, tiempo suficiente para que quede desplazada la verdadera latencia de ese *escalofrío* que era un *momento de cine*.



Iván: *Verdaderamente el escalofrío que te puede dar un momento de cine, una imagen quieta a mí no me lo va a dar.*

Conectemos el desplazamiento: el *escalofrío* de regresar a casa y ver a la madre, porque *eso*, para Iván, *era como ir al cine*.



Mas este no será el único escalofrío. Quedaría otro. Recordemos.

La sacudida de un escalofrío que se producía en el instante preciso que irrumpie, en gran primer plano, la madre.



Reconstruyamos la ecuación. Tanto Pedro como Iván, en el mismo trance.



Ante ella, filmada o pintada. Porque ella es tanto como el cine.



**¿Qué es la pausa?**

De este modo, Iván, ahí con su madre está. Y el tiempo parece detenerse.



Mirando a un mismo lugar desde las cristaleras, a la Concha. Los dos Ivanes a lo largo del tiempo colgados en una misma pausa.

Entonces, ¿qué es la pausa?



¿No sería Volver a la escena que para Iván siempre ha estado ahí?

Desde entonces algo se habría quedado estancado.

De este modo, podríamos sostener que el motivo mayor por el que Iván no volvió a hacer cine, es que, para él, estar con ella, sería tan escalofriante como hacer cine. Con ella basta.



Pero existe una salvedad: que el cine es capaz de tomar distancia, de simbolizar, y con ello contener y dar forma lo suficiente,

*Pedro: Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa.*

a esa escena que en él late al fondo.



Por lo que, una vez puesto en pausa el aparato simbólico que es el cine, solo queda colgarse en la visión de esa escena.

Sumergido, podríamos decir, en ese restablecimiento del narcisismo ilimitado, como sostiene Freud, en el *Malestar en la Cultura* respecto al sentimiento oceánico.

Ahí donde solo quedaría Iván, Mamá y, al fondo, la inmensidad de la Bahía de la Concha.

### La pregunta suspendida

Volvamos a la pregunta suspendida.

Iván: *Y ahora tengo yo mis botellitas de metadona con mi nombre puesto y hasta el horario, qué sé yo... De alguna manera explican tan bien la situación.*



Andrés Duque: *¿Para ti que ha supuesto volver aquí a casa?*

¿Una reclusión en la casa que se explicaría *tan bien* por los excesos en las drogas? ¿No podría ser ello, en cambio, solo la consecuencia? La consecuencia de una experiencia de mucha mayor intensidad para el sujeto.

De esta forma, el hilo que hemos seguido con Zulueta podría abrir una vía para analizar un comentario en forma de hipótesis que recibiera del profesor Jesús González Requena, que sostenía que todos esos niños de los ochenta que acabaron destruidos por los excesos;



detrás de todos ellos, pudiera existir una presencia maternal,



de una potencia totalmente inmanejable.

