

**IVÁN ZULUETA EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA: TRES RETRATOS
DE MUJER**

**IVÁN ZULUETA AT THE ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA: THREE WOMAN
PORTRAITS**

Palabras clave: Iván Zulueta. Escuela Oficial de Cinematografía. Cine Español. Director de cine. Estética.

Key Words: Iván Zulueta. Escuela Oficial de Cinematografía. Spanish Cinema. Filmmaker. Aesthetics.

Pablo MANZANO BEN

Director: Luis DELTELL ESCOLAR

Universidad Complutense de Madrid. Facultad de CC. INF.

Avenida Complutense, s/n, 28040. Madrid.

pabmanza@ccinf.ucm.es

Título abreviado del trabajo: Iván Zulueta en la E.O.C.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES	3
1.1. Objetivos e hipótesis	5
2. METODOLOGÍA	6
3. SOLICITUDES E INGRESO (1961-1964): <i>EL PÁJARO</i>	7
4. PRIMER CURSO (1964-1965): <i>DANY</i>	14
5. SEGUNDO CURSO (1965-1966): <i>ÁGATA</i>	34
6. TERCER CURSO (1966-1968): <i>IDA Y VUELTA</i>	50
7. TERCER CURSO (1968-1969) Y TERCER CURSO (1969-1970)	64
8. CONCLUSIONES	66
9. FUENTES CONSULTADAS	69

IVÁN ZULUETA EN LA ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA: TRES RETRATOS DE MUJER

IVÁN ZULUETA AT THE ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA: THREE WOMAN
PORTRAITS

Pablo MANZANO BEN

Universidad Complutense de Madrid

pabmanza@ccinf.ucm.es

Resumen:

El director de cine Iván Zulueta se formó en la Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.). Aunque no llegó a graduarse, su paso por la institución le permitió desarrollar formas de expresión retomadas en trabajos posteriores. Además, sus obras de fin de curso poseen un elemento constante que permite entenderlas como una unidad: el protagonismo femenino.

Abstract:

Filmmaker Iván Zulueta studied at the Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.). Although he didn't graduate, he was able to develop forms of expression which he would recover in later works. Also, his term works possess a constant element which allows them to be understood as a unity: feminine protagonism.

Palabras clave: Iván Zulueta, Escuela Oficial de Cinematografía. Cine Español. Director de cine.

Key Words: Iván Zulueta. Escuela Oficial de Cinematografía. Spanish Cinema. Filmmaker.

1. INTRODUCCIÓN Y ANTECEDENTES

Juan Ricardo de Zulueta Vergarajáuregui¹ (San Sebastián, 1943-San Sebastián, 2009) es recordado hoy en la historia del cine español como Iván Zulueta por una filmografía como director de características singulares. Comprende, en su vertiente comercial o *mainstream*, dos películas de largometraje, de relevancia desigual: la segunda de ellas, *Arrebato*, estrenada en 1979 sin mucha resonancia, es hoy un objeto de culto que desencadena innumerables comentarios y reflexiones, la otra, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), permanece comparativamente en una zona de mayor

1 Nombre completo según consta en su libro de calificaciones escolares incluido en el expediente administrativo Dirección primer curso 1964-1965 (EXP/1133). Otras fuentes citan el nombre completo como "Juan Ricardo Miguel". Además, en los documentos que firma en la escuela, Zulueta pasa de identificarse como "Juan de Zulueta" en su examen de ingreso a "Iván de Zulueta" a lo largo del primer curso. Ya en el segundo curso se identifica definitivamente como "Iván Zulueta".

penumbra en el panorama cultural, si bien también ha sido comentada y analizada en repetidas ocasiones por su particularidad en el contexto de la producción nacional de su tiempo. En todo caso, ambas obras se distribuyen en la actualidad, con lo que son fácilmente localizables para el público general.

Otras obras de Iván Zulueta también documentadas y estudiadas son los cortometrajes en diversos formatos (Super-8 en la mayoría de los casos), que el autor realizó entre 1964 y 1979. Estos títulos, inicialmente inaccesibles, han sido editados y comercializados en formatos de vídeo doméstico, y en Internet se pueden visionar muchos de ellos. Varios investigadores (entre los que destaca Carlos F. Heredero con una monografía que abarca toda la carrera del director), han dado cuenta de las innovaciones formales y las características técnicas que definen a estas producciones, generalmente de carácter vanguardista.

A ello hay que sumar el trabajo de cartelista cinematográfico de Zulueta, de importancia muy reconocida por su originalidad en el panorama español y que ha sido objeto de retrospectivas y análisis, Y también sus fotografías instantáneas, exhibidas en 2005 en La Casa Encendida de Madrid, y otros trabajos gráficos para portadas de discos etc.

De toda esta variada obra se ha dado cuenta hasta hacer que la información sobre ella, sea accesible para el público interesado. Sin embargo, hay un capítulo de la biografía artística de Iván Zulueta que queda por escribirse de manera completa: su paso, entre 1961 y 1970, por la Escuela Oficial de Cinematografía, en la que realizó (y se conservan actualmente) dos cortometrajes narrativos, uno documental, al menos tres ejercicios de realización y uno de montaje.

De esta etapa dio cuenta el autor en numerosas entrevistas; Carlos F. Heredero investigó sobre ella para su monografía sobre el realizador. Pero la memoria de Zulueta era reconocidamente defectuosa: sus menciones a esos años de su vida eran vagas e imprecisas; y el excelente libro de Heredero y los textos de la publicación de la Filmoteca Valenciana se realizaron con acceso a sólo a dos de las producciones citadas, y sin contar con la documentación original accesible hoy: los expedientes académicos de la escuela. Queda, por tanto, un vacío en la investigación sobre Iván Zulueta que el presente texto tratará de llenar.

Para ello se ha buscado en toda la documentación administrativa que se conserva de la Escuela Oficial de Cinematografía registros relacionados con él: hay guiones de al menos dos de las prácticas, de las que además se conservan partes, órdenes de trabajo, fichas de producción y diarios de dirección y producción. También existen comunicaciones personales, y algunos exámenes. La mayor parte de estos escritos son inéditos hasta nuestra fecha.

La otra fuente primaria, y que constituye la información más relevante para el presente trabajo, es el conjunto de prácticas realizadas por Iván Zulueta como alumno. Dos de ellas, son conocidas y han sido exhibidas tanto en la Filmoteca Española como en el Festival de cine de Alcalá de Henares en 1989. Se trata de *Ágata* (práctica final de segundo curso realizada en 1966) e *Ida y vuelta* (práctica final de tercer curso, terminada en 1968). Las restantes, que no han sido objeto de estudio académico hasta el momento son *Dany* (documental realizado en 1965), *La banda* (ejercicio de montaje realizado en 1965) y tres prácticas de realización de las denominadas “de cien metros”: *Jóvenes en terraza*, *Hombre invisible* y *Bailarina*² (realizadas en 1966).

Estas producciones demuestran que la obra de Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía se distinguía radicalmente de las corrientes formales y temáticas predominantes entonces en el alumnado de la institución. Su singularidad como autor cinematográfico respecto a su entorno era ya patente, por tanto, durante su etapa de formación.

1.1. Objetivos e hipótesis

Los objetivos de esta investigación son cinco: ofrecer un análisis de la documentación inédita de la E.O.C. entorno a Iván Zulueta, realizar una cartografía de las prácticas que realizó como alumno, dar a conocer obras nuevas no analizadas hasta ahora, tratar de inferir mediante evidencias objetivas sus propósitos en cada narración audiovisual y así, y por último, definir los elementos distintivos de este período de su carrera.

La hipótesis de partida es que las prácticas filmicas de Iván Zulueta poseen una fuerte unidad temática por centrarse en todo caso en retratos psicológicos femeninos; algo que, como han señalado

2 Los títulos de las tres prácticas de cien metros no son originales, sino asignados por la Filmoteca Española.

otros autores, era infrecuente en la E.O.C., donde los cortometrajes solían tener habitualmente protagonistas masculinos.

Se trata de tres obras diferentes entre sí, una documental, dos de ficción, abordan la descripción de las mujeres que los protagonizan de manera individual, no social, psicológica y abstracta antes que realista o física.

2. METODOLOGÍA

Para abarcar tanto el aspecto histórico como el contenido artístico de los años de formación de Iván Zulueta en la E.O.C. vamos a ofrecer un análisis histórico de la documentación inédita y de la filmografía y, por otro, un análisis textual de las obras que la integran.

Seguiremos cronológicamente los cursos académicos, siguiendo el esquema planteado por Luis Deltell sobre otros alumnos de la E.O.C.: Antonio Lara³ y Josefina Molina⁴. El trabajo quedaría así dividido en las siguientes etapas: solicitudes e ingreso, primer curso de Dirección (1961, 1964-1965), segundo de Dirección (1965-1966) y tercero de Dirección (1966-1967, 1968-1969 y 1969-1970). Pese a matricularse tres veces en el último curso, Iván Zulueta no llegó a aprobarlo, por lo que nunca obtuvo el diploma de la E.O.C.

Se analizarán, por un lado, los documentos que aporten información particular de la trayectoria académica de Zulueta y por otro, las prácticas fílmicas conservadas, en las que intentaremos determinar la naturaleza de las intenciones del autor según elementos temáticos y formales. Para facilitar la comprensión de nuestras observaciones, se han incluido, siempre que se ha juzgado necesario, ilustraciones que acompañan al texto; en la gran mayoría de los casos, fotogramas de las diferentes películas de las que hablamos. En el caso particular de *Dany*, práctica de primer curso realizada en 1965, se ha incluido mayor número de imágenes que en los otros casos porque la ausencia de argumento en la práctica y su carácter mudo requerían de mayor detalle en las explicaciones y se consideró necesario facilitar así su mejor comprensión. También se ha tenido en cuenta el hecho de que esta película no ha sido descrita, mucho menos analizada, en ninguna publicación de la que hayamos

3 DELTELL, 2009, págs. 231-243.

4 DELTELL, 2015.

tenido noticia. En las otras dos prácticas finales, *Ágata* (1966) e *Ida y vuelta* (1968), se ha incidido especialmente en la comparación con las fuentes literarias que inspiraron sus guiones.

Por último, señalamos aquí algunas decisiones formales que indicamos para una mejor comprensión del trabajo. Las citas se han incluido como nota al pie en cada página para no interrumpir el flujo de la lectura. Además, se ha optado por prescindir de anexos e incluir textos originales completos y fotogramas de las prácticas integrados, en la medida de lo posible en las páginas del texto en las que se hace referencia a ellos. Esperamos que, de esa manera, los elementos que componen el trabajo se relacionen con facilidad formando una unidad coherente y armónica. Quedan, naturalmente, las páginas de bibliografía, en las que todo aquel que quiera puede encontrar convenientemente reseñadas todas las fuentes indicadas en las notas al pie.

3. SOLICITUDES E INGRESO (1961-1964): *EL PÁJARO*

Iván Zulueta acudió por primera vez en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1961, cuando contaba dieciocho años, para pedir el ingreso en la especialidad de Cámaras. La solicitud, firmada el 28 de septiembre para el curso 1961-1962⁵ dio lugar a una prueba de nivel de la que no parecen haber quedado documentos, sólo la declaración del autor de que la suspendió⁶. Al realizar ese primer contacto, Zulueta cursaba, según declaró por escrito, el Segundo curso de Arte y decoración en la Escuela de Nuevas Profesiones. Una vez terminada dicha formación, en 1963, Zulueta se planteó ingresar de nuevo en la E.O.C., esta vez en la especialidad de Dirección. Pero entonces tenía veinte años y para poder acceder a los citados estudios era necesario tener veintiuno⁷. El año que le quedaba para poder acceder a estos estudios de la escuela lo invertiría en Nueva York, donde fue alumno del centro Arts Students League⁸. Como se ha relatado en numerosas ocasiones, este tiempo en Estados Unidos jugaría un papel esencial en su cultura audiovisual, que se llenó de referencias estéticas *pop*.

Regresado de Nueva York en 1964, Iván Zulueta solicita el acceso a los exámenes de ingreso en la especialidad de Dirección de la E.O.C. El documento, conservado en los archivos, está fechado el día

5 Expediente administrativo ingreso: Cámaras 1961-1962, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

6 Entrevista a Iván Zulueta incluida en el programa de TVE *Producción Española* nº 81 (1983).

7 *Ibidem*

8 Expediente administrativo ingreso: Dirección 1964-1965, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

7 de septiembre y gracias a él averiguamos que ejerció como crítico cinematográfico en la revista del colegio y que, según afirmaba, trabajaba ya como y dibujante publicitario. Las pruebas comenzaron el día 21 de octubre a las cuatro de la tarde, y Zulueta era el aspirante número 26.⁹

No se conserva en su totalidad el examen realizado, pero sí algunas de sus partes. En la tercera de ellas, fechada el 5 de noviembre de 1964, se le pidió que relacionase dos series de nueve fotogramas ordenándolas libremente para componer sendas historias. En el primer caso, lo que se planteaba era, según el enunciado, “coordinación de imágenes”: “*relacionar sucesiva y cronológicamente*” las imágenes “*de manera que la asociación constituya un todo coherente y homogéneo del que pueda deducirse un principio temático que deberá ser sintetizado*”. Zulueta respondió con la siguiente narración:

Una joven condesa hereda un candelabro al que se le atribuye un secreto valor. Orientada por sus amistades, se lo vende a un anticuario, con el objeto de recuperarlo junto con la solución de su misterio. Ésta llega en forma de un caballero al que ella se entrega después de una escena de seducción. A la mañana siguiente acuden a la subasta del anticuario, donde descubren un segundo candelabro. La clave se desvela, pero la fortuna prometida se reduce a unas joyas sin valor. La pareja se separará, pues desaparecerá lo único que les unía.¹⁰

No sabemos qué imágenes inspiraron a Zulueta esta historia, ni el grado de libertad creativa que le daban. Pero, considerando que el candidato las pudo ordenar a su antojo y realizó la redacción final, parece lógico atribuirle la decisión de escribir una historia de misterio y de dotarla de un final irónico en el que el género, que tradicionalmente apuntaría a un final feliz, termina en sentido contrario: el tesoro no era tal tesoro, y la pareja, sin el dinero, se desintegra.

Para la segunda serie de fotogramas se planteaba un test de relación de imágenes en el que el alumno debía “*ordenar los fotogramas sucesivamente, de manera que de la ordenación surja una idea o concepto que será expresado en síntesis*”. Reproducimos de nuevo lo que respondió Zulueta:

¿La naturaleza y su libertad? ¿Los animales disfrutando de ella? Nada de eso. Los hombres pequeños y sus exigencias; tienen hambre y desean comer, exigen matar. Quizá sus ambiciones sobrepasan sus posibilidades pero sólo sentirán no tener una dentadura mayor.

9 *Ibidem.*

10 *Ibidem.*

¿Se deberá a alguna antigua rebeldía del animal hacia el hombre y que éste no perdona (como el ratón que incita al gato)?¹¹

De nuevo, la ironía hace su aparición, relacionando a los hombres con los animales y concluyendo con una pregunta retórica imposible que, sin embargo, relaciona coherentemente las ideas hasta entonces expresadas.

Sólo se conserva una prueba más de las que realizó Zulueta para su ingreso en Dirección; consiste en un relato fechado el 12 de noviembre y para el que no sabemos qué condiciones de partida se imponían. Se titula *El pájaro*, es claramente de género (ciencia-ficción) y presenta la curiosidad de que para el título, el futuro director y cartelista dibujó una tipografía específica con forma de ave (Fig.1). El propio Zulueta contó más adelante que desde muy joven le obsesionaba el diseño de letreros.¹²



Fig. 1

A continuación ofrecemos el texto íntegro del relato que escribió Zulueta:

Expectación y ansiedad en Cabo Cañaveral: se va a llevar a cabo el lanzamiento del segundo hombre a la Luna. El nerviosismo que precede a todo lanzamiento se acentúa en este caso por el hecho de que el primer astronauta que realizó este viaje no volvió jamás.

El Revell II, un cohete gigantesco, se encuentra ya en medio del campo de despegue; su impassibilidad sólo es comparable a la del coronel Freeman, que se acerca en su diríase gigantesco uniforme a la base de la nave espacial. Las torres que la han conducido al lugar de despegue se han separado ya, y sólo queda a su lado la torre nodriza, que ha de transmitirle la energía necesaria para despegar.

En las salas de control, las cuentas hacia atrás han comenzado. Freeman se introduce en la plataforma que le subirá

11 *Ibidem*.

12 Entrevista a Iván Zulueta incluida en el documental *Iván Z* (Andrés Duque, 2004).

100 mts. hasta colocarle a la altura de la cápsula.

-¡Suerte Freeman, todo irá bien!

-¡Os veré a todos el 7, si Dios no lo remedia!

La ascensión es rápida y Freeman no tiene ningún inconveniente en suspirar hondo por primera vez desde hace 2 horas. Alston le sonríe mientras se estrechan las manos, y Freeman desaparece en el interior de la cápsula.

Todo se halla perfectamente a punto, y Freeman, del que únicamente se distinguen dos ojos a través del cristal de su casco, se encuentra solo en un radio de 1 km. y a 100 mts. de altura.

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0. Un fragor infernal y un estallido de luz blanca. Freeman siente la esperada opresión, y las fosas nasales se le abren hasta dividirle la piel en dos profundos surcos. La sangre no brota en el acto y sólo lo hace cuando su vista empieza a notar el cambio de azul a negro en el color de los 90 cm² de espacio externo que puede ver. La situación se normaliza en torno a él, y pronto establece contacto con Cabo Cañaveral.

El cohete se ha desprendido ya de 1/3 de su volumen total. El rumbo es el establecido, y dentro de poco tiempo, el Revell II deberá alunizar.

Freeman recibe las últimas instrucciones: su misión se reducirá a recoger una serie de datos sobre el suelo de la Luna. Sin embargo, él sabe que todos esperan de él que averigüe el paradero del coronel Stamos y su aeronave. Para ello deberá alunizar en la misma zona en la que lo hizo su infortunado predecesor.

La proximidad del satélite es enorme y Freeman da parte a la Tierra de que va a comenzar la operación alunizaje, cerrando con ello la comunicación hasta que la nave se encuentre volviendo a la Tierra.

El cohete ha entrado bajo el poder de la gravedad de la Luna. El choque se hace notar de forma brutal, pero todo marcha de acuerdo a lo convenido. La proa de la aeronave se levanta lentamente hasta que la posición es totalmente vertical.

Una superficie cerúlea recibe inmutable el fuego de los cohetes a medida que el Revell II se posa sobre ella.

El silencio se ha hecho, la quietud es absoluta. Freeman, los ojos cerrados, suelta con un esfuerzo los mandos que ha venido estrujando. Se incorpora levemente y lleva las manos a ambos lados del casco, accionando la corriente de aire que limpia y cierra sus heridas. Examina el interior, y después de comprobar el buen estado de los mandos, abre la puerta de la cápsula. A sus pies se extiende un conglomerado de pequeños cráteres de oscuro interior que parecen reflejar el negro, opaco y transparente a un tiempo, de la atmósfera circundante. El suelo parece blanco, pero al descender por la escalerilla de mano, comprueba su color pardo sucio, como de cuerpo putrefacto. Freeman

da la sensación de ser más gelatinoso que nunca, y no resiste la tentación de comprobar la escasa gravedad que le domina. Con complicados movimientos va examinando los cráteres que le rodean, y se detiene a contemplar el planeta Tierra, una bola fascinante y amenazadora. Vuelve a la base de la nave, y saca un pequeño aparato perforador con el que va a extraer trozos de roca y tierra.

Mientras está así agachado nota una gran sombra que se cierne sobre él, y al volver la cabeza no ve nada. Vuelve inquieto a su labor, y de nuevo se produce el fenómeno. Mira hacia atrás, y no consigue ver nada, ni siquiera el planeta Tierra. En ese instante, la máquina perforadora choca con un obstáculo y se produce un pequeño movimiento de tierra. Freeman agarra el aparato y a grandes y lentos saltos se dirige a la aeronave. Su sobresalto se transforma en pánico cuando el suelo se empieza a abrir en inmensas grietas, y un estruendo parecido al batir de alas de algún pájaro prehistórico se agranda hasta hacerse ensordecedor. Del suelo lunar emerge torpemente una masa parda, indefinible, que se va ensanchando por momentos. Freeman lucha por acelerar sus movimientos, pero la masa parda se eleva sobre él, y lentamente recoge su envergadura de unos 15 metros, aprisionando en ella el cuerpo de Freeman. El astronauta se ve alzado por un cuerpo escamoso, en el que las escamas son como plumas secas, y en su terror, se acuerda del perdido Stamos. Contempla el vuelo de otros “pájaros” que se acercan; su aspecto recuerda más a una raya marina que a un volátil. Parecen no tener cabeza ni ojos. Sólo un orificio extensible en la parte de arriba (al contrario que la raya o el tiburón). Los “pájaros” se reúnen en torno al que le ha capturado. Pasan segundos y minutos; Freeman cree que son horas, años.

Repentinamente se elevan y el astronauta cree caer, pero una extremidad membranosa le introduce en una bolsa como la de un canguro. La oscuridad se hace total; Freeman pierde el conocimiento. Lo recupera cuando la membrana le estruja y le vuelve a sacar al exterior. Un cráter enorme se acerca; la bandada se introduce por él. El ruido es terrible y el eco retardado va dejando un temblor a su paso. Freeman tiene la sensación de descender en vertical. Siente una especie de vértigo angustiante. Aquello va a llegar a su fin; se sabe condenado, y preferiría acabar cuanto antes. No comprende por qué, pero todavía la oscuridad no es total, y es capaz de ver las paredes pardas y mates del pozo sin fondo.

A medida que descienden un ruido agudo y penetrante se suma al que producen los pájaros al volar. Freeman ve insensiblemente cómo las paredes se agitan y revuelven y comprende que son “pájaros” lo que a él le parecían pared. De pronto el pozo se ensancha y el astronauta siente que los tímpanos le estallan por el agudo graznar de cientos de “pájaros” que se revuelven unos sobre otros ofreciendo un aspecto infernal. Todos se apartan para dejar posarse al “pájaro” que sostiene a Freeman, y el silencio se hace poco a poco. Freeman nota que la membrana afloja su presión, y lentamente es depositado en el suelo.

Por primera vez tiene ocasión de ver el verdadero aspecto de los monstruos, y siente horror y asco. Si extendidos recuerdan a una raya, al encojarse (sic) carecen de forma, y parecen un corpúsculo alargado con un orificio en la boca. Aterrado, ve cómo se engullen unos a otros de forma convulsiva pero sin lucha, y cómo al cabo de poco

tiempo el “pájaro engullidor” vuelve a su tamaño originario desprendiéndose de una parte de su cuerpo que se transforma en diminutos “pajarillos”. Sin embargo, los nuevos “pajarillos” pasan del tamaño de un gorrión al de sus mayores en un tiempo tan breve que a Freeman le es dado presenciar el proceso completo. Está de pie, parado, o más bien petrificado, sintiéndose incapaz de la menor reacción. De pronto comienza nuevamente el espantoso graznar. Freeman vuelve a accionar el aire en el interior de su casco y en ese instante cree ver unos huesos humanos al apartarse un “pájaro” de donde estaba. Siente que su cabeza funciona de nuevo, y tan rápidamente como le es posible abre los pequeños cohetes que lleva a los lados del cuerpo. Lo que hasta entonces había considerado como claridad, se vuelve negro ante la luz cegadora de los cohetes. La reacción es instantánea; siente que la cueva entera se viene abajo. Su velocidad es superior a la de los “pájaros”, pero continuas “aletadas” detienen su marcha. Por fin logra enfilarse la zona estrecha que lleva a la superficie. Parece que toda la sangre le ha vuelto a la cabeza y dirige los cohetes de forma que consigue eliminar a algunos de sus perseguidores. Por fin llega al cráter, pero debe seguir subiendo para poder localizar la aeronave. Los pájaros han llegado a la superficie, y aguardan abajo a que Freeman tenga que acercarse al cohete.

El astronauta, que por un momento había creído en su salvación, se ve impotente ante la nueva situación; ve la aeronave, y se lanza a ella en picado, sabiendo que será preso por los pájaros.

Éstos se acercan a la nave sin despegarse del suelo, y cuando el encuentro se hace inevitable, el sol, bola de fuego, arroja su luz cegadora sobre esa cara de la luna. Como vampiros sorprendidos, los “pájaros” se quedan paralizados, tratan de ocultarse, y en su desesperación se lanzan unos en las fauces de los otros.

Freeman no puede creer lo que está viendo, y antes de que la luz le trastorne a él también, se introduce en la cápsula de la aeronave. Rápidamente se encierra y pone en marcha el cohete; con las mínimas medidas de seguridad, despegue con éxito, y pone rumbo a la tierra (sic). Todavía por los 90 cm². puede ver por última vez la “pacífica” superficie lunar.

Borracho de alegría, se pone en contacto con Cabo Cañaveral, y llorando de contento les comunica que todo está en orden y que regresa a la tierra. Pero algo se mueve en la cabina; algo pardo y escamoso. Es muy pequeño y se diría que no asusta a nadie, pero Freeman da un espeluznante grito que el espacio se traga.

El astronauta Freeman debe ser recogido en un lugar del Pacífico a las 3'45 horas del día 7 de Noviembre (sic), momento en que su cápsula es esperada de vuelta de un viaje espacial. Sólo tres minutos después de la hora prevista la cápsula toma contacto con las aguas. Es izada a bordo del crucero “Dakota”. El vuelo parece haberse efectuado normalmente. La cápsula es abierta. Allí no está el astronauta Freeman. En su lugar hay un extraño pájaro, de especie aparentemente desconocida.¹³

13 Expediente administrativo ingreso: Dirección 1964-1965, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

Este breve relato pone de manifiesto algunos temas recurrentes de Iván Zulueta, en la E.O.C. y fuera de ella. Para empezar, su gusto por los géneros, en particular por el terror. Aunque en principio, por elementos como el viaje espacial, la narración parece de ciencia-ficción, en realidad la ciencia se encuentra bastante ausente del relato y no se utiliza para lanzar mensajes preventivos ni realizar críticas sociales. En su lugar, tenemos la peripecia de un individuo en un entorno hostil y aterrador que apunta más a temores particulares que a parábolas colectivas: nos encontramos pues, en un terreno más bien terrorífico, posibilidad con la que encaja la referencia que el propio narrador hace al vampirismo.

Se defina o no como terror, sí cabe asegurar que la perspectiva individual y la ausencia de contenido político o social son elementos característicos de su autor y que lo distinguirían de la mayoría de sus compañeros de la escuela. Así mismo, dentro de las constantes típicas de Zulueta, resulta obvia una fuerte predominancia de ideas visuales.

Otras cualidades presentes en *El pájaro* contradicen algunas descripciones que se han hecho a veces de su autor. Por ejemplo, es muy frecuente escuchar que Zulueta no leía, y que por ello su pensamiento era principalmente visual¹⁴. Sin embargo, este relato, pese a ocasionales errores ortográficos, se encuentra correctamente redactado, y presenta algunas cualidades narrativas que no parecen propias de un pensamiento desarrollado exclusivamente en imágenes: el intercalar parte de la exposición a medida que avanza la acción para no concentrarla en el principio de la historia, la irrupción de un diálogo sin anuncio previo y sin mencionar a los participantes, elegir el tiempo presente en lugar del más habitual pasado, dotar al protagonista de un nombre que, a la vez que verosímil, comenta su papel en la historia, y un vocabulario de cierta riqueza, particularmente en las descripciones. Por último, como en las pruebas anteriores, se observa un sentido dramático evidente en la narración, con un efectivo suspense en situaciones como el despegue y el encuentro con los pájaros, y un final que busca no sólo la sorpresa sino, una vez más, un contrapunto irónico: la salvación del protagonista resulta ser su perdición y los habitantes de la Tierra reciben a un pájaro aparentemente inofensivo, que sin embargo esconde una peligrosa amenaza.

No parece que se hayan conservado más pruebas de acceso de Iván Zulueta para la E.O.C., pero con las que aquí hemos analizado, resulta muy comprensible que sus cualidades fuesen valoradas

¹⁴ Entrevista a José Luis Borau incluida en el programa del canal TCM *Arrebatados. Recordando a Iván Zulueta* (Pedro González Bermúdez, 2010).

positivamente y se decidiese admitirlo como alumno. José Luis Borau, que pronto se convirtió en su principal mentor en la escuela, reconocería años más tarde que el talento de su alumno le llamó la atención desde el principio.¹⁵

En todo caso, los exámenes fueron aprobados y el 23 de noviembre de 1964, Iván Zulueta solicitó su ingreso en la especialidad de Dirección.

4. PRIMER CURSO (1964-1965): *DANY*

El expediente del primer curso de Iván Zulueta en la escuela presenta pocos documentos que nos permitan valorar el recorrido del futuro director: dejando a un lado los papeles administrativos, apenas hay dos exámenes de Historia del cine (uno sobre Chaplin, aprobado con un siete, y otro sobre Georges Méliès, en el que no consta calificación alguna). En ambos se aprecia su sentido del humor, su elección de un vocabulario divertido y un estilo ensayístico no muy propio de un examen.

Más allá de estas pruebas, las únicas pistas escritas que nos quedan para saber cómo fue ese primer curso son dos documentos: uno que resume las faltas de asistencia a clase, desglosadas por asignaturas, y otro en el que podemos ver algunas calificaciones recibidas en Teoría y técnica de dirección, impartida por el veterano realizador Carlos Serrano de Osma.

Respecto a las faltas de asistencia, el número de ellas generalmente varía en función de la asignatura; no sabemos si por causas ajenas a Zulueta o por elección propia. Sea como fuere, llama la atención que sólo haya una ausencia en clase de Teoría y técnica de dirección, dos en Teoría y técnica de guión, Montaje, Historia del cine e inglés, tres en Deontología y producción, y en cambio, en Literatura perdiese un total ocho clases.

La tarjeta de calificaciones conservada, de Teoría y técnica de dirección informa de las notas organizadas de la siguiente manera: clases de análisis, clases teóricas, prácticas y otras. En las clases de análisis Zulueta realizó dos ejercicios, en uno obtuvo un seis y en otro un cinco. En las clases teóricas, constan dos faltas y dos ejercicios realizados: uno titulado “Bicicleta”, en el que obtuvo un siete y otro

¹⁵ *Ibidem*.

llamado “Clínica” en el que obtuvo un seis. Por lo que respecta a las prácticas, consta una de foto fija, en la que sacó un cinco, otra de planificación libre, calificada con otro cinco y, por último, una de escenificación libre en la que obtuvo un siete. Finalmente consta un análisis final en el que obtuvo un seis y una nota de exámenes: siete.¹⁶

Hasta ahí llega la documentación escrita, con una excepción, que comentaremos al final de este apartado. Por lo demás, del trabajo realizado por Iván Zulueta durante el curso nos queda una práctica de montaje de cinco minutos titulada *La banda*, en la que según parece al alumno se le pidió que editase un material previamente filmado. Se trata de una producción muda en 16mm y blanco y negro, en la que se muestra a una banda de delincuentes entorno a una mesa: dos chicos y una chica entre los que se establecen relaciones que dan lugar a juegos de miradas y ejes variables. La aparición de un tercer hombre en escena lleva a una confrontación que hace estallar una pelea. Como desconocemos el material rodado del que partió Zulueta, es difícil evaluar el ejercicio, que visto hoy resulta narrativamente poco convincente (en especial, las escenas de violencia física son de una falsedad demasiado obvia). El mayor elemento de interés quizá sea el uso esporádico de breves planos detalle y primerísimos primeros planos en los momentos de mayor intensidad dramática, que actúan como pequeñas inyecciones de energía entre planos abiertos un tanto teatrales.

Frente a la impersonalidad poco evitable de este ejercicio de montaje, el documento filmico más importante del primer curso de Dirección de Iván Zulueta es una práctica de dirección de género documental. Titulada *Dany*, de once minutos de duración, y no comentada nunca públicamente por el autor ni por quienes han estudiado su obra¹⁷, resulta más misteriosa todavía teniendo en cuenta que no constan referencias a ella en los archivos de la escuela que han llegado hasta nuestro tiempo. Se trata de una obra muda, rodada en 16mm¹⁸, que constituye el primero de los tres retratos de mujer que Zulueta realizará en sus prácticas filmadas la E.O.C.

Destaca además por la particularidad de ser la única incursión del autor, generalmente más apegado a la ficción, en el género del documental. Su figura central es la francesa Danièle Glass de

16 Expediente administrativo Dirección primer curso 1964-1965, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

17 Tampoco consta en la tesis de Lucio Blanco “*I.I.E.E.C. y E.O.C.: una escuela para el cine español*”. En cambio sí aparece en la filmografía, más completa, del volumen coordinado por Francisco Llinás *50 años de la escuela de cine*.

18 Según consta en los archivos de la Filmoteca, sufrió problemas de exposición durante el rodaje, lo que explica la deficiente calidad visual de la imagen, poco clara y con una distribución de la luminosidad inconsistente.

Betak¹⁹, una joven que es mostrada realizando diferentes actividades como despertarse, vestirse, maquillarse, limpiar la casa, preparar su desayuno, leer, hacer ejercicio, divertirse con dos amigos, ponerse una peluca... Detalles de una vida privada con los que la protagonista es descrita en términos individuales: típicamente, Zulueta no presta atención a los aspectos sociales que tanto interesaban a la mayoría de los alumnos de la escuela.

La práctica de hecho no es un documental en el sentido más riguroso del término, ya que depende de una meticulosa planificación, en la que se fragmenta el espacio y el tiempo de manera tan premeditada que resulta imposible suponer que las acciones que realizaba Dany eran espontáneas. Quedan, eso sí, su físico, la psicología que puede transmitir a través de su manera de moverse y expresarse, y su casa, en la que se desarrolla la acción, llena de detalles que describen a la protagonista.



Fig.2

¹⁹ Alumna de primer curso de Interpretación en la E.O.C. de la que no se conserva expediente. Las únicas referencias que han quedado de su paso por la escuela son, aparte del cortometraje del que damos cuenta, su presencia en la práctica de Jesús Martínez León *Crónica de Emma Zunz* (1966) y en el informe de inspección de prácticas de segundo y tercer curso de 1965-1966 (ADM/23/1).

Para dar cuenta técnica y argumentalmente de la práctica, y dado que por ser muda y sin cartones, su contenido podría resultar ambiguo, ofrecemos a continuación una división en secuencias claramente diferenciadas por las acciones que muestran:

1) Dany en camión en su dormitorio, aparentemente recién despertada, coge del armario un vestido negro y sale por una puerta que da al salón (fig.2). Allí suelta el vestido, coge varios discos de una estantería, los desparrama sobre el suelo (fig.3), selecciona uno, y lo reproduce en un tocadiscos (fig.4).



Fig. 3

El segmento se encuentra dividido en tres planos: uno medio corto de Dany en su dormitorio vista de perfil frente al armario, eligiendo el vestido, otro general en el salón, en el que elige el disco y lo lleva hasta el tocadiscos y por último, un plano detalle del aparato que comienza en la portada del disco para realizar un paneo vertical muy rápido al vinilo, con escorzo de Dany posando sobre él la aguja y cómo empieza a girar en el plato. Este final resulta muy característico de la práctica y de

Zulueta: por un lado, establece la importancia que van a tener en ella los objetos, por otro, conecta con el gusto por la cultura pop del autor. De hecho, es difícil ver qué pone en la portada del disco (porque el movimiento de cámara se inicia en seguida): aparece un dibujo de un viejo fonógrafo y el título: *Sur les ponts de Paris*, de Vincent Scotto.



Fig. 4

El plano finaliza con el disco girando de manera prolongada. Concluir una escena con un detalle particular como este, sin acción y con un contenido meramente expresivo, es un truco frecuentemente usado en cine clásico para conseguir para aliviar la brusquedad del corte en una elipsis temporal. En *Dany* parece cumplir igualmente esa función: se busca no mostrarnos a Dany mientras se cambia de ropa y se peina, pero que el tiempo que esas acciones ocupan esté representado por algún contenido distinto que evite que el salto entre dos instantes separados se produzca yendo de Dany a Dany. Esta clase de elipsis, como veremos, es uno de los elementos de estilo más presentes en el cortometraje.

2) Dany entra en la cocina con el vestido negro puesto y ya peinada, coge una bolsa, mete la

mano en ella y come el contenido. Saca de la nevera varios alimentos que no vemos y los deposita en una mesa o encimera. Entra en el salón, con los alimentos en una bandeja y, en el momento menos claro semánticamente de la práctica, la vemos reaccionar ante unas imágenes detenidas (fotografías o fotogramas congelados), de un hombre en exteriores, en diferentes lugares geográficos. En las dos o tres últimas fotos aparece con Dany (fig. 5). Ella, a la vista de esta serie de imágenes, reacciona riendo y gesticulando (fig. 6).



Fig. 5

Esta parte de la película se divide en dos escenas: una en la cocina, filmada siguiendo a Dany en un plano medio corto que no permite ver con claridad qué saca de la nevera y otra en varios planos filmada en el salón. En concreto, respecto a esta última, cabe hablar de un plano de rodaje de Dany, que se interrumpe en montaje para intercalar las fotografías y al que volvemos para ver la reacción de ella.

Aquí vuelve a hacer aparición la elipsis camuflada mediante la atención prolongada a un detalle aislado: pasamos de acciones diversas en la cocina, en la primera secuencia, a un plano de arranque de

la segunda en el que vemos una puerta cerrada. No se abre inmediatamente y esa leve tardanza sirve para rellenar en la mente del espectador el tiempo de que Dany termine de hacer su labor y salga de la cocina. Además, los planos largos de comienzo suelen generar cierta expectativa y pueden ayudar, con la momentánea desorientación que generan, a mantener el interés.



Fig.6

Este segmento es representativo de la cualidad fragmentada, esencialmente cinematográfica que dificulta considerar *Dany* como un documental en el sentido estricto: la acción más relevante (la reacción de Dany ante las imágenes del hombre de las fotos), nos es contada por la relación entre plano y contraplano. Es decir, está construida en el montaje, y la decisión de que las imágenes congeladas llenen por completo el cuadro, sin límites espaciales, parece premeditada por Zulueta para conseguir un efecto particular. Podría ser hacernos dudar de la existencia física de ellas, como fotografías, en cuyo caso podrían ser recuerdos que sólo están en la mente de Dany; también parece tratarse de obligarnos a intentar inferir qué relación tiene ella con el hombre: podría ser su padre, su novio, su primo... La secuencia queda definida finalmente por la reacción de la protagonista: una risa despreocupada y un

gesto con la mano como si hablase con alguien.

3) Dany hace gimnasia en el salón en diferentes posturas. Dos planos generales: uno estático, contrapicado en el que la vemos tendida en la alfombra primero con las piernas horizontales y paralelas, desplazando lateralmente (de arriba a abajo una de ellas, fig.7) y luego en posición vertical, sobre los pies, moviendo ambas piernas y desplazando con ellas todo el cuerpo. En ambos casos lee mientras realiza estas acciones. Corte temporal al siguiente plano que continúa estas acciones, con Dany tumbada boca abajo, leyendo mientras sus piernas se mueven en el aire cruzándose y descruzándose. Luego la protagonista se levanta del suelo, y la cámara la sigue con un movimiento de abajo arriba, pasando de plano picado a contrapicado, medio largo. Dany levanta una pierna, que mantiene apoyada en un mueble y flexiona su tronco en dirección a ella varias veces.



Fig.7

Este segmento podría, tomado por sí solo, considerarse documental o al menos más realista que otros, por cuanto se mantiene la unidad de acción en el interior de cada plano.

4) Pasamos del plano anterior, medio largo, con Dany sin desplazarse, a la izquierda del encuadre, a un primer plano en el que Dany entra por el lado derecho. Abre un armario y saca de él un plumero, saliendo de cuadro por la izquierda con él en la mano (fig.8).



Fig. 8

Siguen a esta imagen, un grupo de planos detalle de objetos de la casa que son limpiados por el plumero: una estantería con libros, otra estantería con libros, un farol de diseño oriental (el plumero pasa por su interior), un cuadro, una muñeca y unas botellas de bebidas alcohólicas (figs. 9, 10 y 11).

De nuevo, la acción se cuenta mediante fragmentos, en este caso hay una elipsis visual (no se nos muestra a Dany moviendo el plumero, sólo la acción de éste) y otra temporal (no vemos el recorrido que la protagonista realiza hacia cada uno de los objetos, sino que en cada plano que se inicia, ella empieza directamente a limpiarlos).

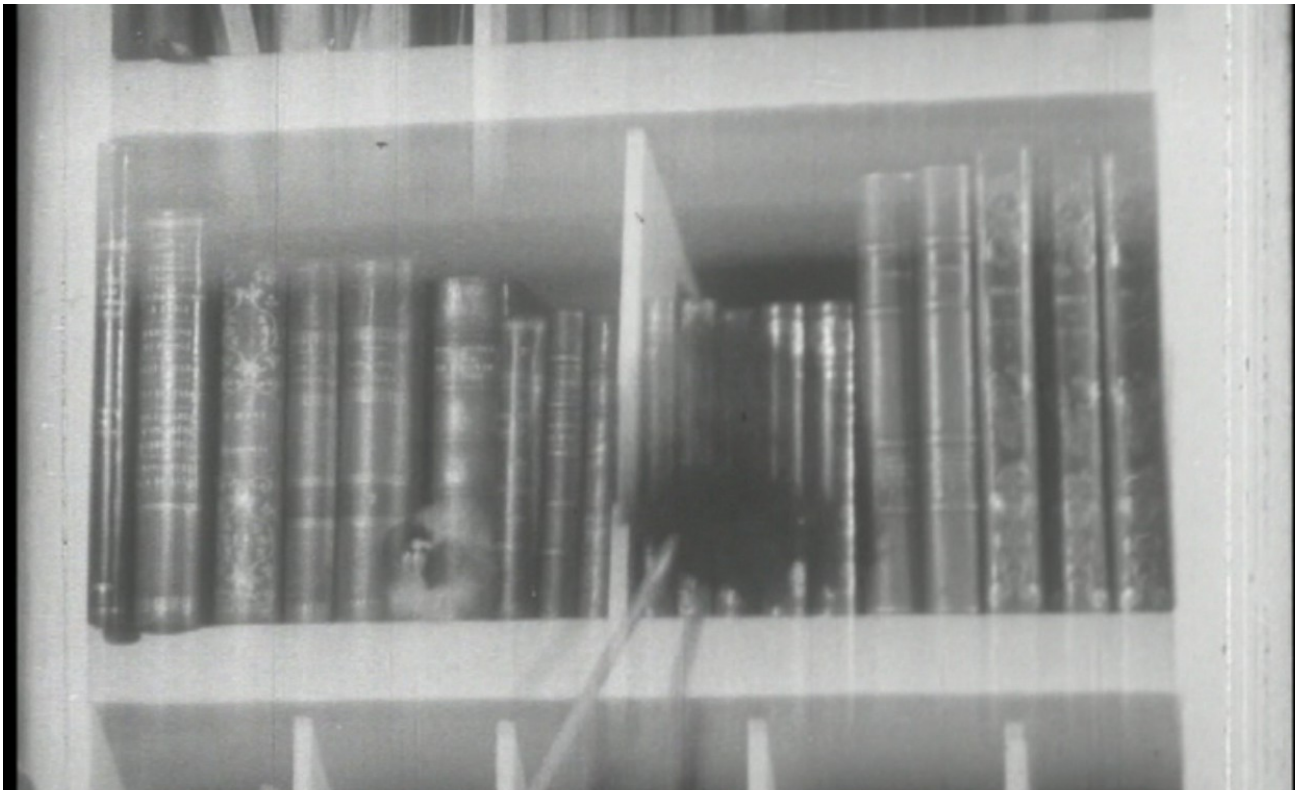


Fig. 9

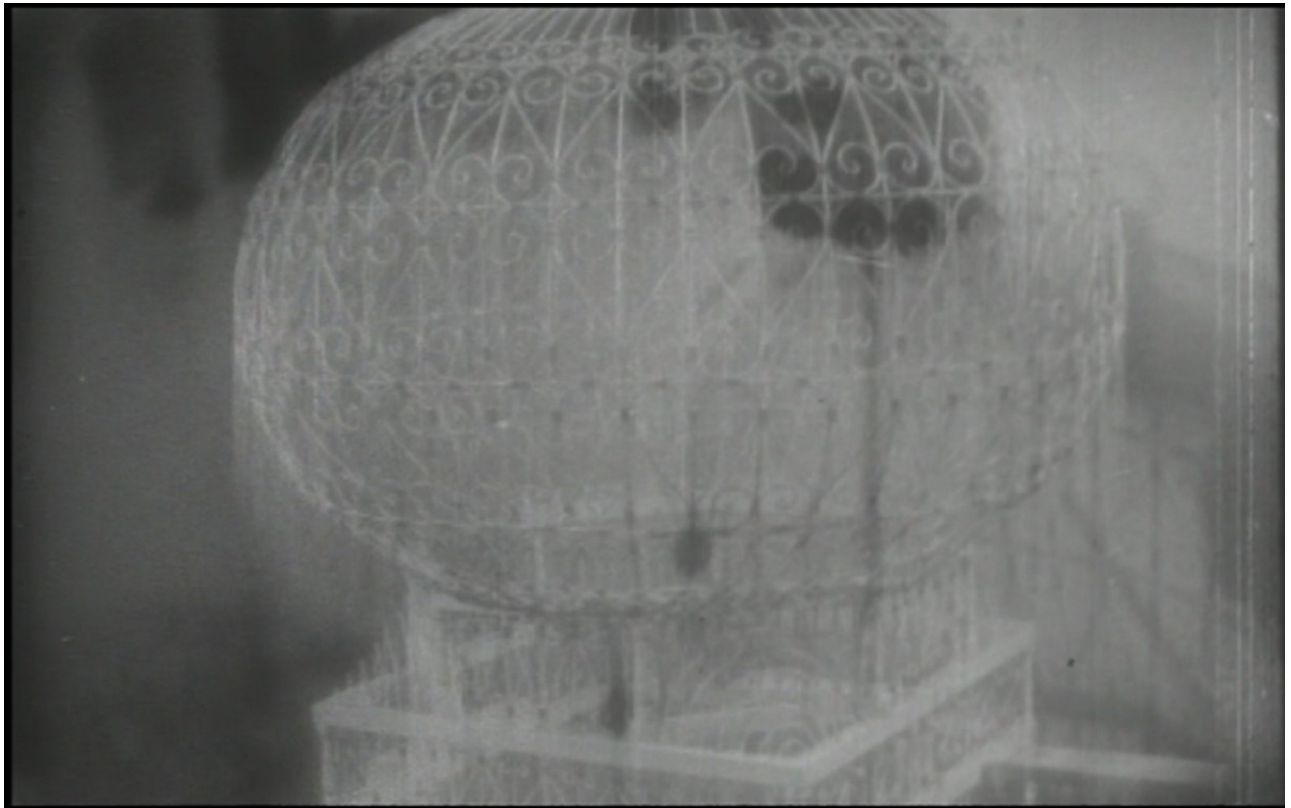


Fig. 10



Fig. 11

Así mismo, se percibe el gusto *pop* de Iván Zulueta por la estética de los objetos cotidianos, como las botellas, los muñecos, los libros etc., y podría relacionarse con el fetichismo cultural planteado trece años más tarde, a través del personaje de Pedro P., en *Arrebato*.

5) Dany guarda el plumero en un armario, se acerca a un espejo contiguo y frente a él se empolva la cara y se pinta los ojos. Estas acciones se cuentan en siete planos. El primero es medio largo; en él deja el plumero en el armario, cercano a la cámara y se acerca al espejo que queda más lejos de ella. Sirve como punto de transición (esta vez no hay elipsis) entre las dos acciones.

El segundo plano (medio corto), muestra la acción iniciándose y desarrollándose: vemos a Dany en escorzo y su reflejo en el espejo, que aparece literalmente una vez (en el lado derecho de la pantalla) y media (en la parte izquierda del encuadre). Se busca con esta cuidada composición generar una sensación estética antes que retratar un momento espontáneo (fig.12).



Fig.12



Fig. 13



Fig. 14

Los planos tercero y cuarto corresponden a la acción de pintarse los ojos y constituyen el clímax de esta búsqueda con dos primerísimos primeros planos: uno del rostro de Dany de perfil, mientras se pinta el ojo (fig.13), y otro de similar escala, que nos muestra su reflejo en el espejo de frente (fig.14). La duración del plano tercero es sensiblemente menor a la mantenida hasta ahora y parece claro que, como en ninguno de los dos planos se añaden acciones nuevas, el corte a ambos está motivado únicamente por un afán descriptivo o estético, despojado de funcionalidad objetiva.

El cuarto plano se ha prolongado más que el tercero, y un corte poco suave nos lleva a un nuevo plano de composición parecida en el que Dany se aplica rímel en las pestañas. Este paso a un ángulo similar (alejado de la ortodoxia del montaje clásico), se repite dos veces más, en planos que cuentan cómo la protagonista se pone sombra de ojos y se pinta los labios.

Si la escasa duración del plano tercero en relación a los precedentes sugería cierta pretensión

estética, la larga longitud de los planos cuarto, quinto, sexto y séptimo, y el corte indisimulado entre ellos vuelve a una lógica más próxima al purismo documental en el que se invita al espectador a contemplar sin más lo que se muestra ante la cámara, buscando el encuadre que ayuda a verlo de forma más clara posible. En este caso, se trata de observar el rostro de Dany, sus reacciones ante el resultado de la aplicación del rímel y su expresión concentrada.

La variedad de estilos combinados en esta breve secuencia puede resultar por un lado contradictoria, pero por otro ofrece una gran riqueza de perspectivas sobre la mujer retratada.

Un corte más, en esta misma línea, a otro primerísimo primer plano de Dany ante el espejo nos lleva a una acción que altera significativamente lo expuesto hasta ahora: se pinta un lunar en la cara. Aparece así la idea de disfraz, que continúa en el mismo plano con la aparición de una peluca, que Dany se pone. El aire realista que comentamos experimenta un giro que devuelve el contenido de la práctica a un terreno más lúdico.



Fig. 15

6) Llegamos así a una secuencia definida por los disfraces. Dany, vista en plano medio, entra en el salón. Cambia el plano y vemos la estancia, pero el vestido de Dany ha cambiado. Pone un disco. Y como si la música terminase de activar algún tipo de proceso mágico, se suceden una serie de planos en los que la vemos con ropa de diferentes estilos y épocas. Las escalas de plano, las composiciones y las acciones varían, y se percibe humor y juego tras ellas (figs. 15 y 16).



Fig. 16

7) A continuación viene lo que algunos manuales de guión denominan un sintagma frecuentativo: una acción repetida a lo largo del tiempo que es mostrada una y otra vez en pocos segundos para narrar de forma condensada dicha repetición. En este caso Dany abre la puerta de su casa una y otra vez a personas que vienen a visitarla: una chica que le trae unas flores, unos obreros y una mujer de edad avanzada cuya identidad no se nos da.

La secuencia otorga mayor tiempo a la primera visita, resuelta en dos planos de rodaje (la persona recién llegada tiene un primer plano cuya función no parece clara). Las dos siguientes llegadas

de personajes tienen el mismo plano de inicio que la primera (plano medio de la puerta) y transcurren sin cortes, de manera muy breve, con lo que los cortes de inicio y final entre ellas quedan muy cerca temporalmente y se logra aumentar la sensación de repetición. En estos dos últimos casos, se acompaña la entrada del nuevo personaje con un gesto de Dany, lamentando con humor que siga apareciendo gente.



Fig. 17

8) Esta secuencia permite una cierta progresión dramática por primera vez en *Dany*. Si en el segmento siete se había establecido la actitud de Dany hacia una serie de visitas, filmadas todas de manera parecida, ahora tiene lugar una nueva visita filmada de forma diferente y que provoca en ella una reacción también distinta. La vemos coger un libro de la estantería del salón, ponerse las gafas y sentarse a leer. Una persona no identificada pasar por delante de la cámara, lo que hace suponer que alguno de los visitantes está todavía en la casa. Pasamos a un primer plano en el que Dany se introduce un lápiz en la boca para practicar su pronunciación (ejercicio frecuente en estudiantes de arte

dramático). De improviso, un corte nos lleva a una puerta que se abre y por la que asoman dos hombres²⁰ en actitud sonriente y activa, que se dirigen a la protagonista (fig. 17). Volvemos al primer plano de Dany que reacciona con una sonrisa (fig. 18). Corte a un nuevo ángulo del salón que encuadra a los tres personajes, los dos amigos de Dany, que se sientan a los lados del encuadre y ella, que se acomoda en el suelo, queda de espaldas en el centro de la imagen. Comen galletas, o algún otro tipo de *snack*, beben, hablan, y parecen divertirse. A cada uno de los tres se le muestra en primer plano, y la secuencia concluye con una despedida en la puerta filmada en plano medio.



Fig. 18

9) Como remate de este cambio entre unas visitas y otras establecido por la película, la última secuencia de la película ofrece una última vuelta de tuerca. Empezamos por un plano detalle de la portada de un libro de cocina, y en un plano medio descubrimos que Dany lo utiliza en la cocina para preparar una cena para dos: la vemos ponerse manos a la obra, y en varios planos medios, con Dany inclinada sobre el fuego, y luego, un primer plano y un plano detalle, cuando bate un huevo, se abrevia

²⁰ Interpretados por Daniel Böhr (hoy director escénico) y Juan Tébar (hoy guionista).

un proceso laborioso de bastantes minutos. Finalmente volvemos al salón en un plano medio en el que Dany prepara una mesa para dos personas (fig. 20). Se sienta a esperar en su mecedora, mordiendo un dedo con gesto de impaciencia y tras unos segundos echa la cabeza hacia atrás. Fin.

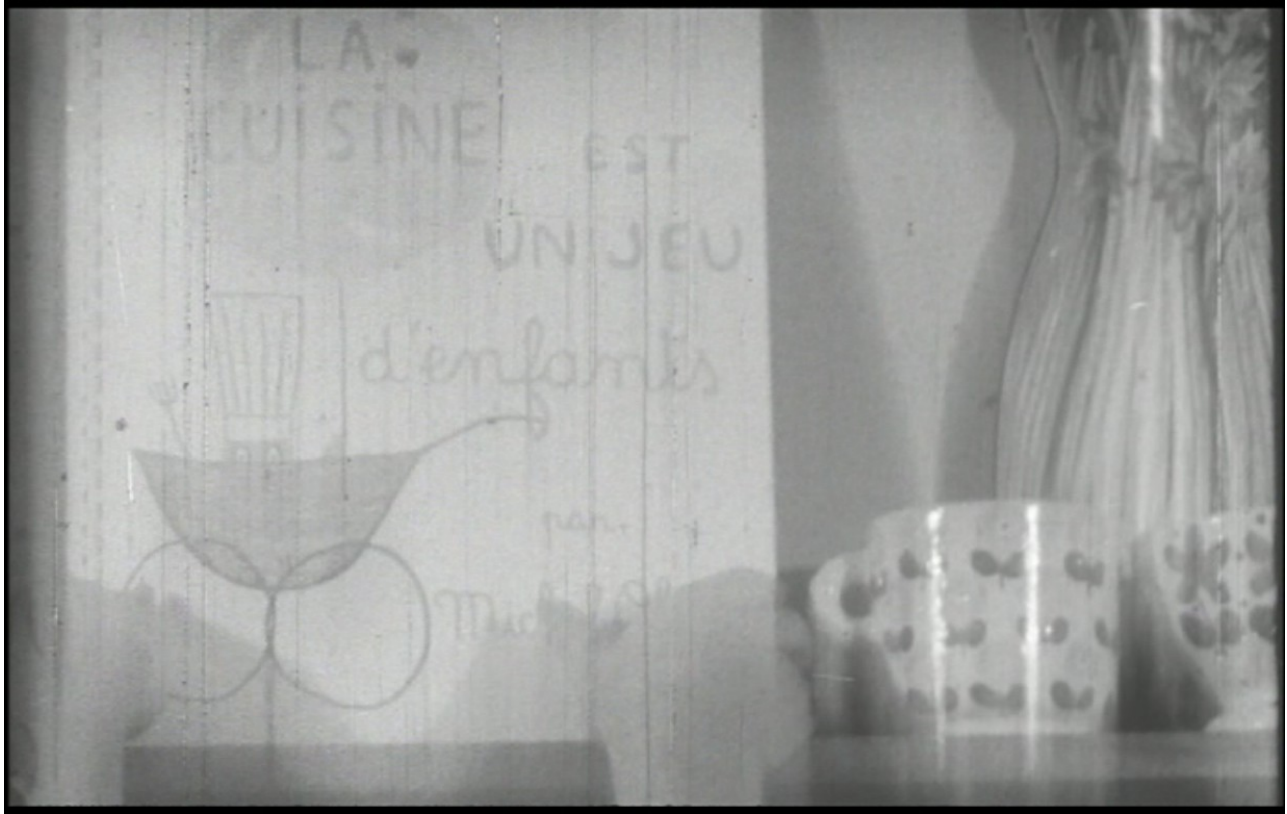


Fig. 19

Frente a las secuencias siete y ocho, que establecían relaciones humanas sin contenido afectivo en el primer caso, o de amistad en el segundo, en la secuencia nueve Dany prepara una cena íntima, para dos, y ocupa uno de los sitios de la mesa. Esa presencia esperada nunca llega, a diferencia de las anteriores. Siguiendo la famosa “regla del tres”, propia de los chistes y los guiones, se introduce un cambio respecto a las dos veces anteriores: de las presencias pasamos a una ausencia en el mundo de Dany. Esto, además, establece una conexión con todo lo que hemos visto antes de las tres últimas secuencias finales llegasen, porque la protagonista se muestra en ellas, alegre, activa y espontánea, pero sola. Bajo una apariencia espontánea y desmañada la primera práctica de Zulueta ofrece un retrato femenino con lógica estructural y evidentes cualidades técnicas, tanto en las composiciones de los planos como en la manera de unirlos en el montaje.



Fig. 20



Fig. 21

Ya hemos comentado que no hay constancia de *Dany* en los archivos de la escuela: ni menciones administrativas ni copias de guiones o documentos preparativos. Sin embargo, sí figura otro guión realizado para la asignatura de Cine documental (impartida por José López Clemente), firmado por Iván Zulueta. Aunque completamente distinto en su desarrollo, es posible que fuese el origen de la práctica, ya que se trata de otro retrato femenino:

Carmen sale del portal de su casa a las 9 a.m. y se dirige hacia el Dauphine aparcado a pocos metros.

Atraviesa Madrid conduciendo ella, medio dormida.

Llega a la clínica de la Dra. de Loreto.

En la sala de espera del laboratorio hay sentadas unas ocho personas.

Carmen, en bata blanca, hace pasar al primero a un cuartito mal iluminado. Le sube la manga y le pincha. Extrae sangre. La vierte en un tubo y la lleva al laboratorio.

Vuelve a repetir la operación con todos los que faltan. Cuando el último se ha marchado, deja el último tubo y se acerca a la mesa del Doctor, con quien charla un poco.

Se dirige a los tubos y empieza a preparar glucosas y ureas. Esto le hace pasear de un lado a otro del laboratorio, limpiando tubos, encendiendo el mechero, calentando agua, tomando notas, etc.

Se apoya, mira el reloj, coge el bolso y después de comprobar que el proceso sigue su curso, sale del laboratorio.

Baja al piso primero y entra en la cafetería. Se sienta en la barra y pide un cortado. Fuma.

Está en el laboratorio otra vez. Mete un tubo en la centrífuga. Toma nota. Suena un timbre. Se precipita hacia el agua hirviendo. Saca los tubos. Los agita. Vierte su contenido filtrándolo. Se va al otro lado de la habitación a por colorantes. Compara. Apunta.

Se asoma al ventanal. Entra el sol. Está feliz. Es mediodía. Toma ¿muchos? frascos y manipula con ellos. Mezcla distintos tonos de polvo y de líquido. Los mira al trasluz. El Doctor se despide.

Ella acaba de ordenar los tubos y los deposita en el bastidor. Coge el block de notas. Lo comprueba y deja un papel sobre la mesa del Dr.. Cierra la ventana y lava un par de tubos. Se va a cambiar.

Ella un último vistazo y cierra la puerta.

Conduce con auténtico placer. Para ante una frutería y compra una piña.

Parece claro que este otro retrato femenino, también documental “dirigido”, tenía como propósito principal contrastar el sintético y desapasionado trabajo en un laboratorio en el que las personas pierden su identidad, con la actitud psicológica individual del personaje de Carmen, que disfruta de un placer tan sencillo como la luz del sol. Esta exaltación vitalista de una mujer solitaria no está muy alejada de *Dany*.

No se conserva documentación sobre cómo se recibió esta primera obra de Iván Zulueta en la escuela. De hecho, no se conserva documentación que haga referencia a ella. Lo que sí tenemos es un documento de solicitud de acceso al segundo curso de dirección en el que el interesado declara haber aprobado todas las asignaturas de primero con la excepción de la de Cine documental²¹.

5. SEGUNDO CURSO (1965-1966): *ÁGATA*

En el segundo curso de Iván Zulueta en la E.O.C., no consta, a diferencia del anterior, ningún suspenso en los archivos. En la lista de faltas a clase llama la atención que éstas se reducen a sólo dos asignaturas: la de inglés, que cuenta sólo con una (el día 9 de noviembre), y la de prácticas de montaje, a la que Zulueta faltó nueve veces entre enero y mayo.²²

Las otras asignaturas que cursó Zulueta ese año son Teoría y técnica del guión, Teoría y técnica de la dirección, Cine documental, Historia del cine e Inglés. De estas dos últimas conservamos sendos exámenes: el primero, con una pregunta única sobre la *Nouvelle Vague*, y calificado con un nueve, y el segundo, calificado con sesenta y nueve puntos de setenta. En ambos se observan rasgos personales, en la expresión de opiniones o por su sentido del humor.

Se han conservado además tres prácticas mudas de realización filmadas en 35mm, de las denominadas “de cien metros”, que Zulueta realizó en 1966. Se trata de ejercicios de puesta en escena

21 Expediente administrativo Dirección Segundo curso 1965-1966, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

22 *Ibidem*.

en los que a los alumnos se les daba la citada cantidad de película virgen y un día de rodaje para resolver la realización de una determinada secuencia.

Estas películas, originalmente sin título, han sido nombradas por los archivistas *Jóvenes en terraza*, *Bailarina* y *Hombre invisible*. Sólo hemos tenido acceso al visionado de las dos primeras, y lo que ofrecen, aunque limitado, merece cierto comentario.

Jóvenes en terraza es un ejercicio de tres minutos de duración desarrollado en tres planos: en uno de ellos vemos a dos jóvenes (interpretados por María Victoria Muela y Jesús Ciuró Petit), sentados en la terraza de un bar discutiendo sobre algún asunto. La cámara nunca nos muestra a los dos juntos sino que panea de uno a otro (figs. 22 y 23).

Después, en otro plano, vemos a un hombre trajeado inclinado realizando algún tipo de tarea en una oficina, y una puerta a sus espaldas por la que entran el chico y la chica de la escena anterior. Hablan con el hombre, el joven decide irse, y el diálogo continúa entre la chica y el individuo del traje durante unos segundos más.



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

En el tercer y último plano volvemos a exteriores, empezamos con una imagen muy subexpuesta (hasta el punto de que prácticamente no se ve nada). Poco a poco, entra algo de luz que nos permite ver que estamos siguiendo a la chica en su salida de un edificio a un patio. Finalmente llegamos a una zona en la que el sol nos permite ver con total claridad. La cámara, sostenida aparentemente en mano sigue al personaje femenino, que camina con actitud pensativa. Finalmente, la chica se sienta en unos escalones y queda ensimismada mientras la cámara se acerca a ella (fig 24).

Si bien parece claro que las acciones fundamentales que debía mostrar cada filmación se le daban de antemano a los alumnos que filmaban prácticas como ésta, no deja de ser curioso que el énfasis del conjunto esté puesto en el personaje femenino, al que la cámara se acerca en la conclusión, como intentando penetrar en el interior, a la manera de un retratista.

Más curiosa, de acuerdo con nuestra tesis resulta la denominada *Bailarina*, de casi dos minutos de duración. La protagoniza María Trillo, entonces estudiante de Interpretación de la escuela, que, como veremos, asumirá también el papel principal en *Ágata*, la práctica final de Zulueta en este segundo curso. De hecho, la caracterización con la que aparece en *Bailarina*, es idéntica a la de ciertas escenas del cortometraje posterior: una ropa blanca totalmente ajustada al cuerpo (que permite apreciar su fisonomía), con la que nos es mostrada sobre fondo también blanco. Aunque el material está sin montar, y no podemos saber cuánto de lo que hoy vemos en él hubiese quedado en la versión final de haberse editado ésta, es difícil no sacar algunas conclusiones.

Como en *Dany*, se nos muestra una mujer reaccionando espontáneamente ante cosas que suceden fuera del plano que ocupa, con lo que se resalta su individualidad. En este caso, nunca vemos el contraplano. María charla, ríe, fuma, se tumba en un diván y posa en diferentes posturas. El plano, según el centro de la acción sea su cara o su cuerpo, es correspondientemente más cerrado o más abierto.

En algunos momentos se ve aparecer borrosa una sombra que viene de detrás de la cámara y que parece ser el centro de su atención. Quizá por casualidad, este panorama anticipa el de una de las escenas más fundamentales de *Ágata*, en la que un artista pretende indicarle a la misma mujer cómo debe posar.

Como ya hemos indicado, *Ágata* es la práctica final del segundo curso de Iván Zulueta. Se rodó en cinco días entre el 8 y el 14 de marzo de 1966, con el resultado de 1016,6 metros de película de 35mm en blanco y negro impresionada, luego montados hasta llegar a un cortometraje sonoro de dieciocho minutos de duración.²³

Inspirado en el cuento *El retrato ovalado*, de Edgar Allan Poe, *Ágata* constituye el segundo retrato femenino de Iván Zulueta. Para llevarlo a cabo, el autor tuvo que modificar radicalmente la historia original, conservando tan sólo algunos elementos de su premisa. En el cuento de Poe un protagonista masculino topa de manera casual con un retrato ovalado de una mujer cuya viveza le sorprende. Entonces lee un texto en el que se da cuenta de las circunstancias en las que se pintó, y entramos así en un relato dentro del relato por el que sabemos que la modelo era una mujer, enamorada de su marido artista, que se dejó pintar por él. El esposo, inmerso en el proceso creativo, pintó sin cesar durante días, ignorando las necesidades de su cónyuge, que por no interrumpirlo, literalmente se dejó morir durante el posado. Este ejemplo de mujer sometida al hombre es justamente el opuesto al que Iván Zulueta propone en *Ágata*.

En la práctica, desaparece el protagonista masculino con el que arranca Poe, y en su lugar saltamos directamente a la historia de la modelo, *Ágata*. Se narra en tiempo presente (sin *flashbacks*), y hay un prólogo que ratifica la unidad temática de la narración: en él vemos cómo ella, de niña, es agredida físicamente por un niño de su misma edad para quitarle una pelota. El momento del ataque está filmado en su mayor parte mediante planos subjetivos de ambos personajes, con cámara en mano, temblorosos y con miradas dirigidas al objetivo, poniendo al espectador en el punto de mira de la persona amenazada de una forma cruda y directa (fig. 25). Una vez el niño ha pegado a la niña y se ha marchado, la cámara queda sobre ella. La futura modelo, *Ágata*, se pasa la mano por la sangre que mana de una herida (fig. 26). Lo fundamental de este suceso narrado en el prólogo (el abuso de una mujer por parte de un hombre), constituirá el desencadenante de la historia que cuenta la práctica.

23 Informes de inspección de prácticas de segundo y tercer curso 1965-1966 (ADM/23/1).



Fig. 25



Fig. 26

Una banda sonora claramente de género (cuerdas frotadas rítmicamente al estilo de la banda sonora de Bernard Herrman para *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), referente cinematográfico del director²⁴), acompaña a unos títulos de crédito que merecen ser comentados: su grado de elaboración en *Ágata* es por primera vez significativo, y sabemos que para Zulueta tanto carteles como títulos en pantalla eran un elemento estético de primer orden²⁵. El fondo es un lienzo oscuro por el que se deslizan pequeños regueros de un líquido blanco. Parece lógico pensar que se trata de pintura, pero el efecto, con la música y lo que ha venido antes hace pensar en sangre, quizá vista con los valores de luminosidad invertidos (fig. 27).



Fig. 27

Concluidos los créditos pasamos a la historia en sí, que discurre de forma muy diferente al relato de Poe: un pintor, llamado Luis (interpretado por Luis González Páramo), solicita a la modelo Ágata (interpretada por María Trillo) que acuda a su estudio para posar. Ella le dice que sólo puede por las mañanas y quedan para un día. Cuando ambos se encuentran en el estudio, el pintor pretende

24 HEREDERO, 1989, pág. 41.

25 Lo explica con claridad recordando su infancia en el documental *Iván Z* (Andrés Duque, 2005).

controlar las posiciones de ella, indicándole cuándo quedarse quieta por muy incómoda que se encuentre. En cierto momento ella anuncia que se tiene que marchar, él parece enfadarse porque lleva posando menos tiempo del pactado y la abofetea para obligarla a quedarse. Ella obedece y se queda hasta que él ha terminado de pintar.

Pero un día, cuando él no está, consigue colarse en el estudio, y buscando entre sus cuadros, encuentra un autorretrato del pintor. Toma entonces una brocha que moja en pintura oscura y pinta sobre el brazo de Luis en el cuadro. En la siguiente escena, Luis trabaja con Ágata y comprueba cómo su brazo parece inmovilizado y dolorido. Ágata de nuevo a solas en el estudio pinta la pierna del autorretrato de Luis. Entonces, pasamos a una nueva sesión en la que ella posa y el pintor, con la pierna dolorida se echa en una silla. Ante él, Ágata se acerca al autorretrato y cubre de negro con la brocha todo el cuerpo de Luis menos la cabeza, mostrándole así lo que está sucediendo: como en un muñeco de vudú, lo que ella hace al cuadro tiene efectos físicos reales sobre él.

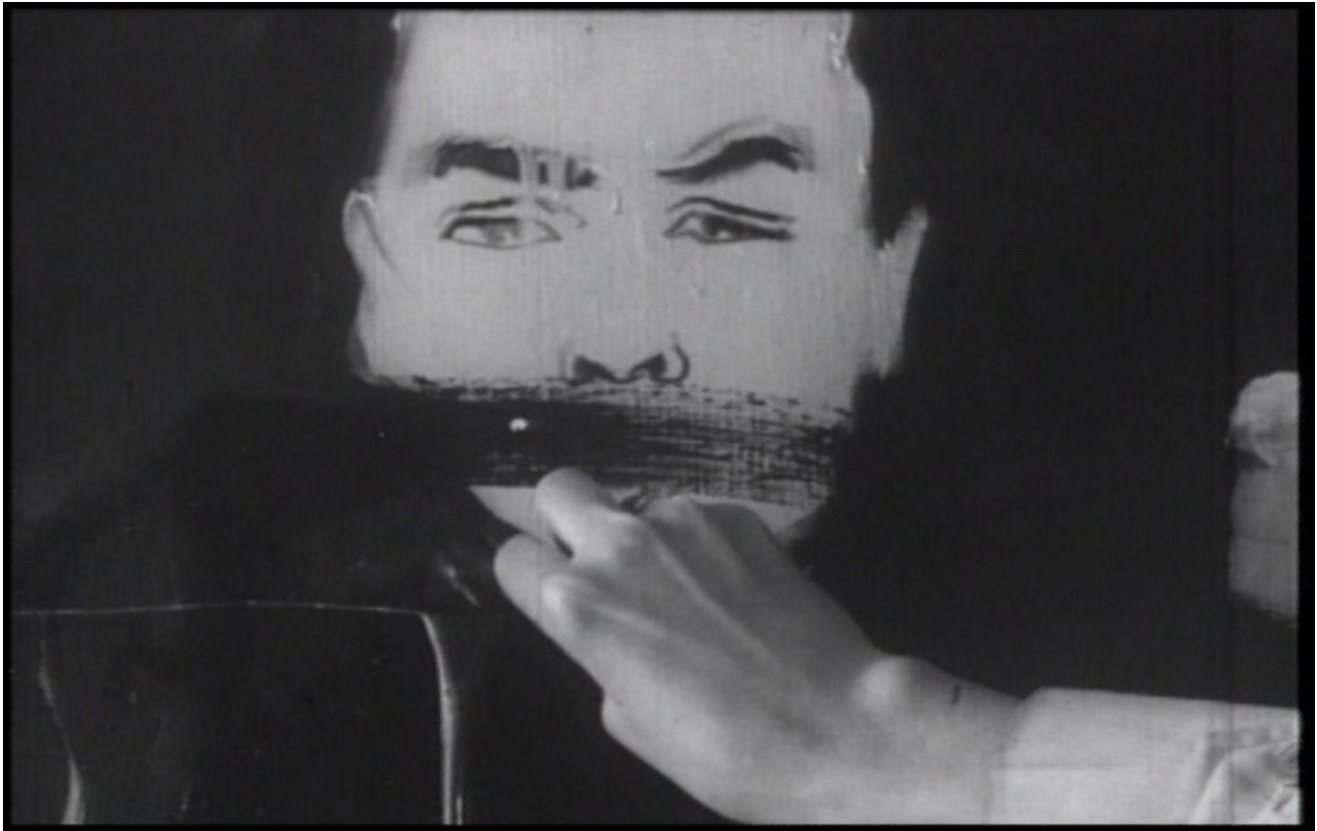


Fig. 28

Entonces, ella se dirige una última vez al lienzo y usando una hoja de afeitar en lugar de la brocha, corta la tela por la parte que corresponde al cuello del pintor. Esta acción es vista en un inserto de la mano de *Ágata*: vemos el lienzo rasgarse y se oye el grito del pintor mientras un líquido oscuro brota del corte (lo que remite a los títulos de crédito, fig. 28).

El guión original de *Ágata*, titulado “Por pegar a la modelo” posee algunas diferencias con el resultado final de la práctica: el personaje central se llama Silvia, y es ella la que advierte primero la presencia de Luis antes de que él acuda a ella. Además, el prólogo anterior a los créditos, en el que la niña es agredida, tiene lugar en un entorno doméstico, y no en un callejón, como en la obra terminada. Este cambio de escenario puede haberse realizado para otorgar a las acciones del niño una apariencia más peligrosa y adulta.

Uno de los aspectos más originales del guión tiene que ver con el punto de vista. En sentido estricto, acompañamos a *Ágata* durante todo el relato: no hay nada relevante que nosotros veamos sin que ella lo haga. Y sin embargo, esa relación de igualdad en la información recibida no nos acerca a su psicología, que permanece misteriosa y temible. En cambio, Luis, un personaje inicialmente más cercano al espectador por la sencillez de sus pretensiones (un pintor interesado en conseguir una modelo para su trabajo), en la primera parte del relato funciona como la mirada del público, sorprendiéndose ante la extraña forma de comunicarse de *Ágata*. Pero el pintor revela de pronto un carácter violento e incontrolado al agredir a una modelo porque no quiere quedarse a posar el tiempo pactado. En ese punto, la psicología de Luis se vuelve anómala y misteriosa: es difícil predecir hasta dónde podría llegar su comportamiento. Así, no hay un personaje principal cuya conducta sea previsible para el público, con lo que se prescinde de la identificación entre espectador y protagonista que se consideraría necesaria en un relato clásico.

Y sin embargo, pese a estas desviaciones de las normas narrativas clásicas, *Ágata* posee una lógica estructural implacable. Tenemos dos sucesos desencadenantes (la agresión del niño y la agresión de la modelo) que generan una tensión, y una serie de acciones (el “vudú” de *Ágata* con el cuadro), que la van resolviendo. En esa escalada hacia el clímax, sin embargo, se produce una nueva ambigüedad: el acercamiento a la cima supone el aumento del suspense, por la incertidumbre de si *Ágata* logrará su propósito.

Sólo hay una parte de la historia que no tiene contenido narrativo dentro de toda esta estructura y es una secuencia de apariencia algo más naturalista, en la que Ágata realiza una serie de actividades sin valor de acción: va por la calle, monta en un autobús, come y lee un cómic de *La pequeña Lulú* (de nuevo el gusto por la cultura *pop* de Zulueta) en el que, según vemos en algunos insertos, un hombre maltratador acaba cayendo a un río. Es una secuencia contradictoria, porque nos hace acompañar a un personaje cuya psicología nos es ajena. Pero como la tensión del relato acaba de establecerse con la agresión llevada a cabo por Luis, este fragmento alimenta la curiosidad del espectador, que aguarda alguna respuesta por parte de Ágata.

La reacción que Ágata tiene sirve para responder a la acción de Luis, y también a la del niño del prólogo, cerrándose así el hilo abierto al inicio del relato. Y todavía más: donde la niña de esa primera secuencia actuaba espontáneamente, sin dejar ver rasgos psicológicos reconocibles, cuando la volvemos a ver tras los créditos décadas más tarde, se observa un comportamiento frío peculiar: por un lado esquiva a Luis y no responde a algunas de sus frases cuando éste le propone que ella pose para él, pero luego acepta la invitación.

Una sola acción, sin función narrativa en el relato (y ya destacada por Carlos F. Heredero²⁶), describe simbólicamente la misteriosa personalidad de Ágata: tres veces a lo largo la vemos comiendo una manzana siempre en descansos de su trabajo como modelo en el Círculo de Bellas Artes. La primera vez es en la escena que tiene lugar tras los créditos, donde Luis (y con él el público), conoce a Ágata. La segunda vez es durante otro descanso en un posado justo después de que la escena en la que Luis ha quedado con su brazo inmovilizado. Y la tercera y última vez es tras cortar el cuello en el cuadro: Ágata continúa su vida, normalmente posando en el Círculo de Bellas Artes. En el descanso, toma su manzana como siempre, pero siguiendo la regla del tres (ya mencionada), la última vez que le vemos hacerlo, aparece una modificación significativa respecto a las demás: encuentra algo mejor que comerse antes que la manzana. Se trata del papel en el que tenía escrita la dirección de él, única prueba que los relaciona (fig. 29).

26 HEREDERO, 1989, pág. 57.



Fig. 29

Estos ejemplos sirven para demostrar que la narración ata cabos y consigue un nivel de solidez estructural sorprendente en un guionista que según propia confesión y la de quienes le conocían, se desenvolvía mal en el terreno de la palabra escrita y la estructura.²⁷

Imagen que por cierto, posee en *Ágata* ciertas cualidades relevantes: como también señaló Heredero, desde el punto de vista fotográfico destaca el trabajo de Magín Torruella al iluminar las escenas en el taller del pintor con Ágata vestida de blanco siendo la pared de ese mismo color²⁸. El efecto de relacionar así figura y fondo (que en ningún momento llegan a confundirse gracias al logrado trabajo de contra iluminación), hace que la protagonista presente en sus escenas con Luis en el taller un aspecto irreal, como si careciese de corporeidad y se hubiese convertido ya en un cuadro ella misma.

27 Entrevistas a José Luis Borau y Antonio Gasset incluidas en el programa del canal TCM *Arrebatados. Recordando a Iván Zulueta* (Pedro González Bermúdez, 2010).

28 HEREDERO, 1989, pág. 59.



Fig. 30

Este juego con el color va más allá, pues si los créditos mostraban el contraste entre un tono claro y otro oscuro, la propia Ágata se va a definir (gracias al blanco y negro), por aparecer constantemente entre dos extremos: el color oscuro con el que pinta el cuadro de Luis es opuesto al blanco del que hemos hablado, y cuando ella le muestra a él lo que le está haciendo, antes de cortar el lienzo con la cuchilla se pone unas gafas de sol (fig. 30). Todo ello parece conectar con la secuencia prólogo, en la que la luz, muy dura, provocaba un fuerte contraste entre blancos y negros, con pocos grises.

Por lo demás, en cuanto a aspectos técnicos, resulta evidente que Zulueta controla reglas básicas del lenguaje, como los ejes, equilibrio en la composición y la escala de planos. En algunos momentos estos recursos son manejados de forma bastante creativa. La primera vez que vemos a Ágata tras los créditos, por ejemplo, se la muestra primero de espaldas en plano general cuando posa ante un grupo de pintores. Luego pasamos a un primer plano todavía de espaldas y el propio movimiento de la actriz al darse la vuelta nos revela su cara (figs. 31 y 32). Después, varios cortes sucesivos que de forma

excepcional no respetan la ley de ángulos sirven para diferenciarla del resto de personajes, valorizándola: parece como si estuviéramos ante alguien tan especial que describirla suponga romper las reglas habituales.



Fig. 31

Los recursos expresivos más vistosos suelen estar justificados narrativamente. Ya hemos descrito la peculiar planificación del prólogo desencadenante. Otro momento en el que la narración visual de Ágata se hace más llamativa para puntuar algo estructuralmente fundamental es el plano, prolongado y sin acción, que tiene lugar después de que Luis maltrate a la modelo (fig. 33). La cámara se acerca ligeramente a ella, que yace mirándolo a él. Es un momento que genera la expectativa de una reacción: sugiere un proceso psicológico en su interior que se manifestará más adelante (fig. 34).



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34

Ese mismo momento nos sirve para destacar otro aspecto técnico muy característico de Ágata y de Iván Zulueta en la E.O.C.: el uso de la música diegética. En la escena que comentamos, ha estado sonando de fondo durante todo el conflicto y hasta el final, con Ágata abofeteada, la canción *I'm Looking Through You*, del álbum *Rubber Soul*, de The Beatles. Cuando se produce el movimiento de cámara que hemos comentado, el volumen de la música sube.

Desde el punto de vista expresivo, la elección del tema introduce una nueva ambigüedad en el contenido de la historia. Si la banda sonora original de Ágata es un tema de terror típico, con unas cuerdas que repiten obsesivamente un motivo musical que no se resuelve, la música diegética ofrece un contrapunto. Se trata de un rock desenfadado en su ritmo y su melodía y que suceda a un acto violento en una historia que se anuncia como terrorífica resulta turbador y desconcertante.

De nuevo hace su aparición en Zulueta la cultura *pop* de su tiempo, y aquí jugando una función de contraste de llamativa sofisticación: si la música extradiegética, el discurso “oficial” de la narración

ha de respetar una unidad de estilo, la música que suena en la escena permite un cambio de estado de ánimo que provoca un efecto de extrañamiento en el espectador y le hace reconsiderar lo sucedido bajo una nueva luz. Así, una obra cuya banda sonora se ubicaba en las coordenadas del género recibe, gracias al empleo del sonido diegético, una dimensión nueva, ganando en particularidad y desafiando las convenciones.

Este recurso se utiliza por partida doble: en otra escena en el estudio, en la que Ágata va a consumar la destrucción de Luis, escuchamos de fondo durante parte de la escena otro tema del mismo álbum de The Beatles: *Girl*, en cuya parte cantada la voz de John Lennon narra el estado de dependencia hacia una chica en que se encuentra.



Fig. 35

Carlos F. Heredero ha señalado, en su minucioso estudio sobre la obra de Iván Zulueta, que Ágata podría situarse en el terreno de la apología feminista, aunque reconoce que ante dicha lectura, la

obra acabada posee cierta ambigüedad.²⁹ A nuestro juicio, un plano muy particular del cortometraje resume un aspecto por el que la lectura en clave estrictamente social de la obra no termina de resultar convincente: cuando Ágata y Luis han quedado en verse en el taller para comenzar con las sesiones de pintura, se despiden en una boca de metro. Él baja las escaleras y ella se queda en la calle. Entonces se nos muestra un primer plano de ella, con el fondo desenfocado (quizá la única vez que la profundidad de campo es tan baja en todo el cortometraje), que lo observa mientras se aleja. Este plano, contrapicado provocando un punto de vista poco natural, con el personaje mirando hacia abajo sugiere que Ágata tiene alguna intención oculta hacia Luis (fig. 35).

Además, en el argumento queda claro que el caso de Ágata es bien particular, efecto de un trauma de la infancia. El maltrato del pintor no parece deberse al hecho de que ella sea una mujer (antes de pintarla, la ha tratado con todo respeto), sino simplemente a que se halla enfrascado en el proceso creativo hasta extremos de obsesión patológica. En resumen, si bien toda la historia refleja dinámicas propias de un mundo machista (los hombres de la historia someten a las mujeres cuando quieren beneficiándose de su superioridad física), las connotaciones psicológicas de lo que cuenta son tan particulares, que al final dominan el contenido del relato. Lo que nos queda una vez han llegado los créditos finales es la idea de una Ágata que obra de cierta manera como resultado de una serie de experiencias previas. Es decir, un nuevo retrato femenino.

No sabemos cómo fue recibida Ágata, ni la calificación que se le dio, pero parece evidente pensar que fue aprobada, ya que en la solicitud de matrícula en tercer curso de Dirección de Zulueta, firmada el 21 de octubre de 1966 no consta ningún suspenso.

6. TERCER CURSO (1966-1968): *IDA Y VUELTA*

Los documentos que se conservan sobre el paso de Iván Zulueta por el tercer curso de la E.O.C., entre octubre de 1966 y junio de 1967, son más escasos que los de los dos cursos anteriores: los registros de su trabajo se reducen al guión de la práctica final y a dos certificados de matriculación en sendas asignaturas: Técnica de Dirección, suspendida con un siete y Técnica de guión, calificada con un cinco (que según parece no suponía suspenso, ya que la asignatura no se declaró como tal³⁰).

29 HEREDERO, 1989, pág. 57.

30 Solicitud de ingreso para el curso 1968-1969 que consta en expediente administrativo Dirección tercer curso 1968-1969,

Más allá de eso, el estudio que actualmente se puede realizar sobre la vida académica de Zulueta durante este curso se ha de centrar forzosamente en la práctica final, en los documentos generados en torno a ella, y en su fuente literaria.

Basado en un relato de William F. Jenkins, el guión original se titula “Inesperadamente” y fue “aprobado con reservas” por la escuela el 20 de diciembre de 1966³¹. A pesar de ello, pronto dio problemas al equipo, como revela un comunicado al jefe de estudios escrito por el jefe de producción Antonio Díaz Martínez (alumno de tercer curso). En él, detalla cómo el guión “tiene una división mecánica por secuencias que no corresponde en absoluto a la que de su lectura se deduce”, lamenta que el profesor encargado no solventase el error antes, y adjunta una nueva lista de escenas, pactada con Iván Zulueta, para poder preparar la producción.³² La práctica, con el nuevo título de *Ida y vuelta*, se filmó en diez días entre el 2 y el 13 de marzo de 1967 en los que se impresionaron 2424 metros de película.³³

El rodaje, especialmente problemático³⁴, tuvo lugar en localizaciones en la finca de la familia futuro realizador Jaime Chávarri en la Mata del Pirón, provincia de Segovia (donde doce años después se rodaría *Arrebato*), en el piso que entonces habitaba la futura periodista del diario *El país*, Sol Alameda³⁵, y en vías públicas, como la carretera N-VI (con planos nocturnos y en el interior de un coche) y la Gran Vía madrileña. Entre los incidentes que recogen los partes de la filmación conservados están: un corte de luz en la finca, un grupo electrógeno defectuoso, la ausencia de la actriz encargada de interpretar el papel de madre de la protagonista (lo que llevó a modificar el guión, para evitar su aparición: sólo se oye su voz en la práctica terminada), y el olvido de una pieza de vestuario, que impidió el rodaje a tiempo de unos planos etc. Parece que estos problemas pudieron provocar que la narrativa de la práctica, que no era particularmente clara en el guión, resultase todavía más críptica³⁶ en su versión final.

incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

31 Comunicación del jefe de estudios presente en el expediente administrativo Dirección tercer curso 1966-1967, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

32 Comunicación al jefe de estudios presente en el expediente PRA/63/5 de los archivos de la E.O.C.

33 Partes de trabajo presentes en el expediente PRA/63/5 de los archivos de la E.O.C.

34 En un intercambio de e-mails con el autor de este artículo, el ayudante de dirección, Juan Tébar, mencionaba “serias dificultades de tiempo y espacio”, que quizá afectasen al resultado final haciéndolo menos claro, aunque no recordaba detalles concretos.

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*.

Quizá como consecuencia de tales dificultades, la posproducción fue también accidentada y no se pudo completar hasta 1968. Un documento del 21 de febrero de ese año da cuenta de una reunión de la Comisión de Prácticas en la que se acordó que Iván Zulueta filmase durante los tres días siguientes un plano que faltaba (denominado “bandazo de coche”), para poder reanudar el montaje el día 26.³⁷

Además, el día 16 de mayo de ese mismo año, el entonces director de la E.O.C., Antonio Cuevas Puente le notificó que la Jefatura de estudios e inspección de prácticas le había responsabilizado de “considerables retrasos” por una “persistente actitud suya de falta de dedicación” y “ausencias injustificadas a las convocatorias de trabajo”; y le advirtió que de haber nuevos informes en el mismo sentido, Zulueta suspendería la práctica por considerarse ésta abandonada.³⁸ Aproximadamente un mes más tarde, una nueva comunicación firmada por Miguel Ángel Martín Proharam advertía al alumno de que si no respetaba el calendario de mezclas (previstas para los días 20, 21 y 22 del mismo mes), e incurría así una vez más en el “irregular comportamiento” por el que el director de la escuela le escribió, perdería el curso.³⁹ Zulueta acudió a las sesiones de mezclas los días programados, pero sabemos, por notificaciones de Alfonso García a la inspección de prácticas, que el primer día en vez de aparecer a las ocho de la mañana, lo hizo a las nueve y media. Y al día siguiente, citado para la misma hora, apareció en el estudio a las once menos cuarto.⁴⁰ Estas faltas de disciplina no impidieron, no obstante, que Iván Zulueta terminara *Ida y vuelta*, un medimetroje sonoro de 42 minutos de duración realizado en película de 35mm en blanco y negro.

Para tratar de descifrar las intenciones del autor al concebirla, cabe comparar la obra terminada con su fuente literaria. No tenemos constancia documental de cuál era el relato en cuestión: ni los títulos de crédito, ni los documentos escritos, ni la memoria de quienes participaron en la producción conservan el título del cuento del William F. Jenkins en el que se basa *Ida y vuelta*. Sin embargo, de entre la abundante obra editada de este autor, hemos podido localizarlo gracias a la obvia similitud entre parte de la práctica y el argumento original, incluso con algunos diálogos idénticos. Se trata de un relato titulado *Night Drive* (se podría traducir como “viaje en coche por la noche”), y fue publicado por primera vez en la revista norteamericana *Today's Woman* en 1950⁴¹. Es una historia de suspense con una

37 Comunicación presente en el expediente administrativo Dirección tercer curso 1968-1969, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

38 Comunicación presente en el expediente administrativo PRA/33/1 de los archivos de la E.O.C.

39 *Ibidem*.

40 Comunicaciones presentes en el expediente administrativo PRA/63/5 de los archivos de la E.O.C.

41 STALLINGS y EVANS, 2011, pág. 120.

estructura muy clara:

Primer acto: exposición

La protagonista es Madge, una mujer que una noche se prepara para salir de su casa en coche a recoger a su marido, que trabaja en una ciudad cercana. Justo antes de salir, recibe una llamada de un vecino, el señor Tabor, que le pide una favor: que lleve una pasajera, su sobrina Eunice, que ha de regresar a la misma ciudad a la que va Madge, y no tiene otro medio de transporte. Madge acepta por educación, pero queda intranquila al hablar con Tabor. Hacerlo le recuerda que la esposa de éste falleció pocos meses atrás realizando el mismo trayecto nocturno que va a realizar ella, asesinada por alguien que le hizo parar el coche. Otra mujer fue asesinada tiempo después en las mismas circunstancias sin que la policía pudiera localizar al asesino.

Segundo acto: desarrollo

Madge recoge a Eunice, cuyo aspecto extravagante le llama la atención. Durante el viaje Madge se da cuenta de que las manos de la sobrina de Tabor son en realidad las de un hombre, y da por supuesto que la persona a la que ha recogido no es en realidad la familiar de su vecino sino el asesino de las dos mujeres. Para intentar salvar su vida, la protagonista de la historia da conversación a Eunice, a la vez que busca un lugar de la carretera en donde haya gente para poder parar el coche allí y evitar que el asesino aproveche la soledad.

Entonces el coche se aproxima a un motorista accidentado en mitad de la carretera que pide ayuda. Se trata del encargado de la gasolinera del pueblo, Madge aprovecha la ocasión: para el coche y dice al hombre disfrazado que se hace llamar Eunice, que es para socorrer al conductor. Entonces, la falsa mujer se ofrece a ayudar al motorista y se dispone a bajar del coche. Antes de hacerlo se dirige una última vez a Madge.

Tercer acto: conclusión

La falsa Eunice confiesa a Madge que no es en realidad ninguna sobrina sino el propio señor

Tabor disfrazado, que llevaba tiempo tratando de dar con el asesino de su mujer, que supo que se trataba del motorista y que esa noche planeaba asesinar a Madge. Tabor se disfrazó de mujer para que el asesino en serie se atreviese a hacer pararse el coche (algo que no habría hecho de haber habido un hombre en el asiento del copiloto). El vecino sale, pues, del vehículo, con una maleta y se dirige hacia el motorista, que sugiere que Madge salga también del coche a ayudarlo, mientras prepara en la oscuridad un arma blanca.

Entonces Madge, arranca el coche y conduce velozmente hacia la ciudad a la que se dirigía. Al alejarse en el vehículo, oye a sus espaldas un ruido seco, como un disparo.

Madge recoge a su marido y a la mañana siguiente le cuenta la historia. El marido se informa y descubre que el encargado de la gasolinera ya no está en el pueblo. Madge, tras días sin salir de casa, se cruza con Tabor por la calle. Él la saluda y ella se limita a asentir. Después de ese encuentro, Tabor abandona el pueblo. Fin.

La práctica final de Zulueta conserva íntegramente los elementos estructurales del relato excepto la conclusión (el personaje del marido desaparece completamente, y Madge, rebautizada Elena, no es una mujer casada sino una joven estudiante que vive con sus padres). El esqueleto del primer acto y el segundo se mantiene más o menos intacto, pero su sentido estructural se modifica porque se le añaden un primer acto, un clímax y un tercer acto totalmente nuevos. La trama original del relato de Jenkins queda así alojada en el segundo acto.

A continuación ofrecemos la sinopsis de la práctica terminada (intentamos, pese a lo ambiguo del relato que concibió Zulueta, encajarlo en la estructura de tres actos propia de una historia convencional):

Primer acto: exposición

Elena, una joven veinteañera, se encuentra en un guateque que se celebra en una casa. Se pasea solitaria y observa a la gente: grupos de personas que conversan, otras que bailan y parejas que se besan. Intenta sentarse en un sofá, pero un grupo ocupa todas las plazas y le empuja fuera del mueble.

En cierto momento un corrillo de jóvenes intenta hacerle tocar la guitarra y cantar, algo que empieza a hacer, pero enseguida parece incómoda, pese a los elogios que recibe, y lo deja. Se retira sola a una zona vacía del salón, se sienta en un sofá y mira por la ventana.

Segundo acto: desarrollo

Al día siguiente, Elena sale de la ciudad en coche, entra en un pueblo, repostada gasolina y llega a una finca propiedad de su familia. Allí pasa varias horas, recuerda momentos de su niñez, se mira al espejo, se cambia de ropa, y llegada la noche, se prepara para hacer el camino de vuelta a Madrid. Entonces suena el teléfono, Elena lo coge y habla con el vecino, Louis Alston, que desde el otro lado de la línea, le pide que cuando vuelva a la ciudad en coche, lleve a su sobrina con ella.

A partir de aquí la historia es prácticamente igual que el original de Jenkins, con el viaje nocturno en coche, algunos diálogos acortados y dos *flashbacks* intercalados que nos informan del asesinato de la mujer del vecino (Tabor en el original, Alston en la práctica). Durante estas visiones del pasado oímos las voces en *off* de unos personajes desconocidos que comentan los asesinatos y dan detalles de cómo se produjeron etc.

Cuando el vecino disfrazado de su propia sobrina se baja del coche para interceptar al verdadero asesino de su mujer y salvar la vida de Elena, ésta vuelve sola a Madrid. Llega a casa de sus padres, les da las buenas noches, se introduce en su dormitorio y se acuesta. A la mañana siguiente, la asistenta la despierta. Elena observa que a su lado, en la cama, el colchón se encuentra parcialmente hundido, formando una figura humana, como si alguien hubiese estado tumbado junto a ella.⁴² Se viste y acude a la tienda en la que trabaja: allí justifica su retraso en llegar con la excusa de que no se encuentra bien. La jefa la disculpa y le deja que se vaya a casa, liberándola de hacer ningún trabajo en ese día. Elena coge un taxi para regresar al piso de sus padres, pero un hombre se lo quita; antes de que el taxi arranque vemos que tiene la cara maquillada. Desde el escaparate de la tienda, una de las compañeras de Elena ve lo sucedido y se ríe.

⁴² Uno de los muchos motivos visuales que apuntan a *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), como hemos comentado, película fetiche de Zulueta. Otros serían el travestismo, el viaje nocturno de una conductora como descenso a los infiernos, el cadáver en la bañera...

Elena camina por la calle y cree ver a la “sobrina” del vecino. Corre hacia ella, y le da la vuelta, descubriendo que se trata de una mujer de aspecto similar, pero no de Alston disfrazado. Esa noche, trata de dormir en su cama, pero el miedo se lo impide: cierra todas las ventanas, puertas y tapas de objetos que encuentra a su alrededor, y entonces ve a la “sobrina” de Alston salir de debajo de su cama. A la mañana siguiente se despierta, y tras deambular dudando que hacer, y robar unas uvas, decide coger el coche. Viaja de vuelta al pueblo donde está la finca familiar, pero en lugar de dirigirse a ella va a la casa de Louis Alston.

Tercer acto conclusión

Entra en el edificio y encuentra en una de las habitaciones el cadáver del asesino de la carretera y en otra a Alston, sin disfraz de mujer, en bata, entre latas de cerveza, aparentemente borracho o drogado. Elena entonces sufre un ataque de ira y le golpea con violencia repetidamente. Él muy debilitado, trata de defenderse sin éxito, y queda desnudo tras los golpes. Tras dejar de pegarle, aparentemente exhausta, ella le acaricia pensativa. A continuación, Elena sale de la casa y se dirige hacia el coche, pero tras meditarlo unos instantes cambia de opinión y vuelve a entrar en la casa. Fin.

La comparación de la estructura de ambas historias permite llegar a algunas conclusiones sobre las intenciones de *Ida y vuelta*. El común denominador del comienzo y el final que Zulueta añade a *Night Drive* es la caracterización del personaje principal. Donde Jenkins buscaba contar que Madge era una persona cualquiera (envuelta en circunstancias ajenas y extraordinarias), la práctica final de la E.O.C. deja claro desde el principio justamente lo contrario: que Elena no es una persona cualquiera. En la primera secuencia nos la enseñan, rodeada de jóvenes de su edad comportándose de forma muy distinta a ellos sin que sepamos por qué. La presencia de los demás le genera incomodidad, hasta el punto de que busca el aislamiento: primero en la fiesta, cuando se sienta cerca de la ventana, donde no hay gente (fig. 36), y segundo, al día siguiente, con el viaje a la finca de sus padres sin compañía.



Fig. 36

No sabemos qué causa la inseguridad de Elena. A lo largo de su viaje a la finca y de su estancia allí aparecen muchos elementos que podrían ser pistas: el sonido en *off* mientras conduce de una conversación con una amiga que le invita a esquiar, voces en *off* del pasado en el jardín, cuando era niña e inocente, una visión de un hombre que lleva un carnero a cuestas, y la búsqueda por parte de Elena de algo en su reflejo en el espejo en ropa interior (fig 37). Este último detalle, como veremos, se puede relacionar más fácilmente que otros con el conjunto de la historia. El problema de Elena podría ser su feminidad: aceptarse a sí misma en relación con los demás. En todo caso, parece claro que el primer acto de *Ida y vuelta* se centra en la personalidad de Elena.



Fig. 37

Aparece entonces la línea narrativa del relato de Jenkins casi entera. Esto provoca un cambio de estilo en la práctica que podría ser desconcertante para el espectador acostumbrado a convenciones: saltamos de un tipo de narración visual, sin apenas diálogo, a un segmento muy largo en el que toda la información fundamental se dice pero apenas se ve. La voz de Alston pide a Elena por el teléfono que lleve a su sobrina. La voz de algunos ciudadanos anónimos nos pone al tanto del crimen cometido meses atrás. Lo que dicen Elena y la “sobrina” de Alston nos informa del transcurso de su viaje, de las tensiones que se establecen en su curso y de lo fundamental del desenlace de la historia: que la sobrina es el propio Alston. El único momento de acción visual que alivia este fragmento es el descubrimiento por parte de Elena de que la “sobrina” es un hombre, al ver su mano velluda, que nos es mostrada en un plano detalle (fig. 38). También hay otro detalle visual, perteneciente al guión, que de manera clásica parece servir para despertar las expectativas del público respecto a la historia que se cuenta: cuando Elena al llegar al pueblo reposta combustible y habla con el encargado de la gasolinera, él le pregunta los detalles de su viaje y cuando el coche se aleja, el hombre (que según sabremos luego, es el asesino), se queda observando el coche mientras se aleja, durante unos segundos en plano. Resulta

desconcertante encontrar aquí un momento típico del cine de suspense tradicional (algo que *Ida y vuelta* no es), y que supone la única vez que se rompe el punto de vista de Elena.



Fig. 38

Este contraste entre narración visual y verbal se corresponde con otro choque: el de una historia centrada en Elena y en un misterio entorno a ella y otra historia desarrollada por agentes externos, en la que Elena se ve involucrada pasivamente. La historia de Jenkins proponía un suspense tradicional al estilo de Alfred Hitchcock: el lector teme por el peligro que corre una persona común, sin secretos aparentes, con la que puede identificarse. Ese juego queda imposibilitado porque Elena es un personaje misterioso, al igual que la “sobrina” de Alston.

Cuando termina el fragmento basado en Jenkins, la película vuelve a la acción visual y a poner el foco en la poco clara psicología de Elena. Aterrorizada por el recuerdo de la “sobrina” de Alston, cree verla por todas partes: en un viandante que le roba un taxi, en una mujer que ve por la calle, al pie de su cama por la noche al intentar dormirse (fig 39). La única manera de superar los miedos es enfrentarse a

ellos, y probablemente por eso Elena, decide volver al pueblo, a enfrentarse a Alston, para (en términos psicoanalíticos), revivir el trauma.



Fig. 39

La conclusión de la historia es que Elena golpea con furia a Alston cuando lo encuentra (fig. 40). Es difícil determinar por qué lo hace: no hay razones objetivas para ello, menos si tenemos en cuenta que le ha salvado la vida. Tampoco se sabe por qué Alston parece tener sus facultades mentales alteradas por algún tipo de droga. En cualquier caso, tras propinarle la paliza Elena se marcha, cumplida su misión, pero en el último momento, cuando va a arrancar el coche, cambia de idea y decide quedarse en la casa con Alston, quizá a vivir el resto de su vida (así parecen insinuarlo la música, de la que hablaremos más adelante, y el hecho de que sea la conclusión de la historia). Parece que la feminidad de Elena, cuestionada frente al espejo, encuentra, superado un escollo, la forma de afirmarse en la relación con Alston.

Esta tentativa de darle sentido objetivo al argumento deja claro lo difícil de concretar que éste resulta. Pero por confuso que sea, está claro que el papel nuclear que juega la psicología de Elena al comienzo y al final de la historia, hacen que quepa considerar *Ida y vuelta* otro retrato femenino.



Fig. 40

En este sentido, cabe señalar que el guión de rodaje es más claro en este aspecto que el resultado final: la voz en *off* de una amiga hablando del viaje de esquí a Elena no estaba, ni el hombre caminando con el carnero a cuestas; en cambio, en la escena de la fiesta, había acciones que dejaban claro que el problema de Elena era su relación con los hombres: en lugar de pedirle que cantase una canción, el conflicto tenía que ver con que Elena fuese capaz de aguantar bailando con un chico más de unos pocos segundos.

También quedaba más claro el pánico de la protagonista por los travestidos cuando, después de que un viandante maquillado como una mujer le quitase el taxi, Elena entraba en un cine y veía una

escena de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) en la pantalla. La filmación de esta secuencia estaba programada pero parece que no fue posible proyectar la película y finalmente se descartó.⁴³

Por último, hay que destacar que en un aspecto, el guión se adapta menos a las connotaciones que describimos en nuestro análisis: la conclusión misma de la historia. Una vez Elena había dado la paliza a Alston y había abandonado la casa, no volvía a entrar, con lo que el final de la narración no sugería una superación del problema descrito al inicio.

Hemos dado cuenta, por tanto, de algunas de las serias dificultades que ofrece *Ida y vuelta* para la comprensión de su estructura narrativa. En este sentido, si nos guiamos por criterios clásicos, resulta coherente que fuese muy mal recibida por los profesores de la escuela. Sabemos que José Luis Borau la suspendió, y el futuro realizador Jaime Chávarri, por entonces cercano a Zulueta, recuerda que no gustó a nadie, ni siquiera a los amigos del creador.⁴⁴ Frente a la exitosa unidad narrativa de *Ágata*, que superaba el escollo de un arriesgado juego con el punto de vista, *Ida y vuelta* posee, como hemos visto una peligrosa diversidad de elementos independientes que nunca conectan entre sí formando un todo satisfactorio.

Quedan, eso sí, numerosas audacias formales, ya apuntadas en la práctica anterior y que resultan inusuales en el contexto de la escuela de cine. La primera tiene lugar en el mismo arranque, con unos títulos de crédito que refuerzan la idea de un retrato femenino: la cámara se pasea en plano macro por el cuerpo desnudo de la protagonista mientras sobre él se proyectan los diferentes cartones (fig. 41)⁴⁵. La música, sin una melodía fácilmente identificable, interpretada por un instrumento de viento sobre una base de cuerdas pellizcadas sugiere un estado de ánimo ambiguo y misterioso. Sin embargo, en la primera escena, esta banda sonora desaparece y pasamos bruscamente a una música diegética, que como en *Ágata*, ofrece un contrapunto osado: el alegre rock *Blue Eyes*, de Don Partridge, contrasta con la actitud insegura y temerosa de Elena. Esa melodía se reutiliza más adelante, cuando Elena acude a la tienda en la que trabaja y con ello vuelve al mundo social del que salió en su primer viaje a la finca.

43 Expediente administrativo Dirección tercer curso 1966-1967, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

44 Conversación del autor de este artículo con Jaime Chávarri (6-IV-2015).

45 Podría haberse tratado de una mujer sin identificar, porque nunca vemos su cara, pero la citada conversación con Jaime Chávarri y la consulta de fotografías de su colección personal reveló que se trata, efectivamente, de la protagonista, Mercedes Juste.

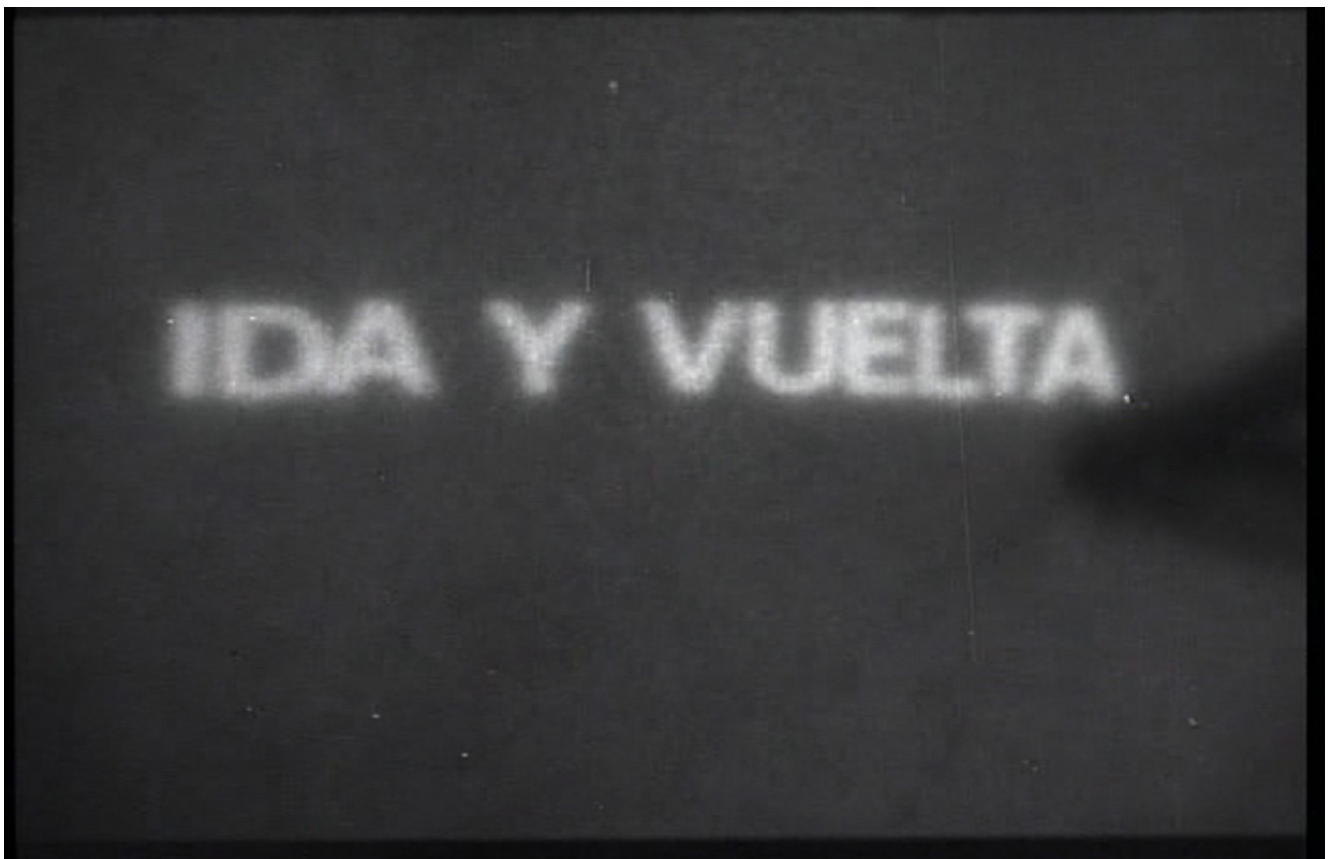


Fig. 41

El ejemplo más atrevido de este uso contrapuntístico de la banda sonora tiene lugar al final de la historia, cuando Elena decide quedarse con Alston. El momento en el que se produce el cambio en el interior del personaje tiene como acompañamiento musical extradiegético que no hemos logrado identificar. Se trata aparentemente de una balada interpretada por una orquesta de cuerdas que canta melifluamente un vocalista acompañado de un coro y cuyo estado de ánimo parece sentimental y soñador. Considerando lo oscuro que resulta el comportamiento de Elena, acompañarlo con una grabación que parece buscar con fuerza un sentimiento de empatía en el oyente parece algo deliberadamente chocante.

Aparte de este original uso de la banda sonora, *Ida y vuelta* se define a nivel visual por sus contradicciones estructurales. Del mismo modo que la historia cambia de estilo de forma poco congruente, la parte visual resulta difícil de describir por su eclecticismo. Algunas escenas están filmadas con cámara en mano y evitando los cortes (la paliza a Alston), otras resultan muy fragmentadas (las conversaciones en el coche); algunas están iluminadas de forma realista (Elena

caminando por la calle con luz natural) y otras son claramente artificiales (la pesadilla). Aunque este tipo de variaciones están justificadas por el contenido de la historia, la mezcla que de por sí plantea ésta, hace que el aspecto visual de *Ida y vuelta* resulte igualmente indefinido.

En resumen, se trata de una película que es todavía hoy muy difícil de clasificar. Nos conformamos con señalar, como elemento unificador, su clara condición de retrato femenino, por ambiguo o inconcreto que sea.

7. TERCER CURSO (1968-1969) Y TERCER CURSO (1969-1970)

El suspenso de *Ida y vuelta* impidió a Iván Zulueta recibir el diploma de director, un lastre que, según las normas del Sindicato Nacional del Espectáculo, le obligaba a tener que realizar labores de ayudantía durante cierto número de años antes de poder realizar una película. Paradójicamente, el futuro creador de *Arrebato* consiguió dos empleos pese a no haberse graduado: uno como realizador del programa *Último grito*, del segundo canal de Televisión Española (1968)⁴⁶, y otro como integrante del equipo creativo de El Imán S.A., productora de José Luis Borau (el responsable del suspenso de *Ida y vuelta*), para la que Zulueta filmaría en 1969 *Un, dos, tres, al escondite inglés*. No contar con el título de director hizo que para poder estrenar esta película, la dirección fuese firmada en créditos y carteles por Borau.⁴⁷

Como puso de manifiesto esta experiencia, si Iván Zulueta quería ser realizador cinematográfico, necesitaba en aquella época aprobar el tercer curso de la E.O.C. Por ello, se matriculó para el curso 1968-1969 y, no habiendo aprobado éste, para el curso siguiente de 1969 a 1970. Se conserva alguna documentación de estos años que nos permite dar cuenta de ellos con cierto detalle.

El 6 de noviembre de 1968 Iván Zulueta solicita ser matriculado en el tercer curso de Dirección de la E.O.C. y declara haber aprobado todas las asignaturas de ese mismo curso el año anterior excepto Técnica de Dirección.

Sin embargo, Zulueta ya trabajaba como realizador en *Último grito* colaborando con Pedro

46 HEREDERO, 1989, págs. 72-83.

47 Íbidem, págs. 89-106.

Olea, razón por la que el 1 de enero de 1969 solicitó a la escuela la baja voluntaria “debido a una serie de compromisos adquiridos con TVE”, ya que de otra forma no podría realizar debidamente su práctica final. Dicha baja le fue concedida como consta en varios documentos oficiales firmados entre el 20 y el 21 de enero. Algunos meses más tarde, en julio, Iván Zulueta notificó a la escuela su intención de matricularse en el siguiente curso y recibió de ellos respuestas aprobatorias.

Así, durante el curso 1969-1970 (el último en el que estuvo en funcionamiento la E.O.C.), Iván Zulueta volvió a estar matriculado en la especialidad de Dirección. Preparaba una práctica titulada *Piedras preciosas* de la que no sabemos más que el título, pues no se conserva guión, sinopsis o comentario que pueda hacer saber de qué trataba.

Por lo demás, sabemos que el principal problema que tuvo Zulueta para concluir esta etapa de su formación fueron las faltas a clase. Quedan registradas, por un lado, seis faltas a clase de Dirección entre el 15 de octubre y el 26 de noviembre de 1969. No obstante, estas ausencias no hubiesen sido impedimento para lograr el título, pues el reglamento de la escuela en su artículo 50 establecía que la pérdida del curso sólo se produciría al llegar a “diez faltas de asistencia a las clases teóricas o más de tres a las clases prácticas y de rodaje”.

Además, Zulueta presentó el 30 de enero de 1970 un justificante médico para demostrar que entre los días 8 y 27 de enero padeció una enfermedad “de origen gripal”⁴⁸ que lo obligó a permanecer en casa.

Parece que el verdadero problema estuvo en ausencias a las reuniones preparatorias de su propia práctica los días 19, 21, 23 y 26 de mayo de 1970, de las que se conservan las citaciones.⁴⁹ No sabemos por qué se produjeron estas faltas, pero sí que impidieron a Iván Zulueta obtener el título de director, pese a haber realizado ya una película durante el año anterior: la comedia musical, firmada por José Luis Borau, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969). Una comunicación de la escuela fechada el 26 de mayo así lo aclara.⁵⁰

48 Expediente administrativo Dirección tercer curso 1969-1970, incluido en el expediente EXP/1133 de los archivos de la E.O.C.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

8. CONCLUSIONES

Retrospectivamente, el paso de Iván Zulueta por la Escuela Oficial de Cinematografía fue, de manera muy accidentada y sin que acabase titulado, fructífero en dos sentidos. Por un lado, dejó una obra personal y atrevida, con constantes identificables y algunos experimentos notables. Por otro, pocos historiadores, críticos o incluso espectadores discutirían hoy el carácter relevante y singular del autor que salió de la escuela en el panorama audiovisual nacional de años posteriores.

Los archivos de la E.O.C. muestran a un alumno de imaginación efervescente y con una gran pericia visual y verbal, que probablemente se vio limitado por su ausencia de disciplina, con sus faltas a clase y las increpaciones que en ocasiones recibió por no atender debidamente su trabajo. Desinteresado de toda temática social, y preocupado por la experiencia individual antes que colectiva, Iván Zulueta aparece en sus prácticas y sus escritos como un estudiante particular.

Ello no obsta para que sea posible percibir en él una característica que lo convierte en un artista de su tiempo: parece claro que sus trabajos, con estructuras a veces poco convencionales, personajes misteriosos y bandas sonoras de intención ambigua, están influidos por el cine de las nuevas olas, en el que muchas convenciones narrativas clásicas saltaron por los aires, y se otorgó un alto nivel de prioridad a la experimentación.

Sobre todo, las prácticas de fin de curso de Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía constituyen un ciclo unitario definido por la representación individual femenina. Ofrece una perspectiva, amplia y variada sobre el mismo tema y contradice la tesis mantenida por Carmen Ciller Tenreiro, que por la manera de representar a las mujeres de *Arrebato* (1979), sujeta a estereotipos propios de una sociedad patriarcal, atribuía un punto de vista desdeñoso, tradicional y machista a Iván Zulueta⁵¹. Por el contrario, parece evidente que para Iván Zulueta, el mundo femenino constituía un entorno abierto, poblado de personas complejas, independientes y valientes, dignas de ser estudiadas.

En la primera de ellas, *Dany* (1965), se ofrece un documental no realista en el que a través de

51 CILLER TENREIRO, en PALACIO, 2012, pág. 98.

una puesta en escena muy premeditada, el autor habla de la vida y personalidad de una chica. Esta perspectiva es totalmente individualizada y carece de connotaciones sociales y políticas, tan frecuentes en la escuela. Sabemos de lo que hace a diario, de su carácter, de sus gustos...

Es cierto que Dany aparece llena de atributos culturales que apuntarían a una concepción sexista y patriarcal (mujer cocinera, ama de casa, juego constante con elementos estéticos femeninos), pero en cambio, en todo momento es mostrada como un personaje autónomo, social y personalmente, de los hombres. De hecho, en cierto momento se nos cuenta que se relaciona con hombres de manera amistosa, es decir, de igual a igual, sin que aparezcan descritas relaciones de dominación o de deseo físico. Nunca en la descripción aparece la protagonista convertida en un objeto, sino que es justamente su condición de sujeto la propia razón de ser de la práctica. La añoranza de una pareja que se narra al final del metraje apunta más a una necesidad emocional general entre seres humanos que a algo específico de las mujeres. Las intenciones parecen ser que el espectador, cualquiera que sea su orientación sexual, empatice a través de las particularidades de la protagonista con experiencias universales, como el humor, la diversión del juego y la necesidad de diferentes afectos. No resulta fácil deducir en Dany una “posición de la mirada”, según denominación de Teresa de Lauretis, en función del deseo sexual del espectador.⁵² Tampoco la masculinización del punto de vista, según describía Laura Mulvey⁵³, como requisito necesario para disfrutar observando la película, toda vez que está construida entorno a referentes femeninos que son tratados como acercamientos a la vida de la propia Dany, sus puntos de vista, sus sensaciones... perspectiva que normalmente busca generar cierto grado de identificación.

La ficción se adapta mejor a propuestas de este tipo que el documental, pues éste parte de una representación realista de aquello observable materialmente y no incurre, en general, en representaciones metafóricas del interior. En la narrativa de ficción, en cambio, todo aquello que se crea, haga o no referencia a una realidad física, puede ser entendido como metáfora del interior. En este sentido van las dos siguientes prácticas de Zulueta, *Ágata* (1966) e *Ida y vuelta* (1968), que parten de modelos narrativos propios del género terrorífico cuyas reglas infringen para llevarlos al terreno de la representación de caracteres individualizados. En el primer caso, se define una actitud vital particular provocada a raíz de un suceso desencadenante. Es un enfoque menos abierto que el de *Dany*, que dota a

52 DE LAURETIS, 1992, pág. 231

53 MULVEY, 1981.

la película resultante de un carácter más abstracto. Aunque podría entenderse como metáfora de las relaciones entre hombres y mujeres en un momento determinado, lo cierto es que ni los personajes ni sus actitudes parecen pertenecer a un tiempo concreto. No son realistas, carecen de circunstancias sociales descritas y su psicología está limitada a su función en la estructura de la historia. No se trata por tanto de una denuncia (que se da en un lugar y un momento), sino de un estudio de ciertos aspectos potencialmente enfermizos de las relaciones humanas. El marco social e histórico que guía la corriente descriptiva de la crítica feminista, ya sea como reflejo social o como discurso⁵⁴, aquí se encuentra ausente.

Por último, en *Ida y vuelta* (1968), el comportamiento de la protagonista, Elena, carece del determinismo al que parece apuntar la naturaleza post-traumática de la personalidad de Ágata. Se nos muestra igualmente una actitud vital peculiar sin que quede claro su origen, y se ofrece una propuesta de resolución. Esa falta de referencias dificulta comprender con claridad qué le pasaba al personaje principal y cómo ha logrado resolverlo, y quizá esa dificultad en la comprensión es lo que hace que *Ida y vuelta* fuera la práctica peor recibida de las dos.

La protagonista, Elena, también parece haber tenido traumas, pero su proceder es menos automático, más dubitativo y heterogéneo, y por ello, más realista. Desaparece así la abstracción que veíamos en el relato anterior y se nos concede participar (hasta cierto punto) de algunas circunstancias espaciotemporales: sabemos que vive en el piso de sus padres, que es de familia adinerada (la presencia de una criada, de una casa de vacaciones, y de un coche a su disposición apuntan en ese sentido), que trabaja en una tienda de ropa y que acude a fiestas en las que tiene dificultades para relacionarse. Estos rasgos sociales podrían apuntar a una mujer cohibida bajo el peso de la sociedad burguesa tradicional, y consciente de su necesidad de ser aprobada como objeto de deseo (connotación evidente en el plano ya comentado en el que se mira al espejo). Pero, pese a las carencias emocionales que demuestra, Elena finalmente domina al hombre con el que se cruza en la historia y es ella quien elige quedarse junto a él.

Aparece así, la única vez en toda su carrera que Iván Zulueta se aproximó a algo que puede entenderse como una apología feminista. Así podrían confirmarlo la presencia del marco histórico y

54 DE LAURETIS, 1992, pág. 16.

social priorizado por la corriente descriptiva de la crítica feminista, así como aspectos *freudianos* que encajarían en la corriente analítica. Sea como fuere, ni el personaje de Elena parece un objeto de deseo masculino ni su atractivo se reduce exclusivamente al público femenino (su propio creador era un hombre). Como en *Dany*, se pretende obtener respuesta del público al margen de la naturaleza del deseo, teórico o real, que caracterice a los espectadores.

En todo caso, tanto *Dany*, como *Ágata* y *Elena* constituyen el núcleo fundamental de las prácticas en las que aparecen: su forma de ser es lo que da sentido a todas las historias. Y en especial, su forma de ser con los hombres (con el amante ausente, en el primer caso, con el pintor y el vecino en el segundo y el tercero, respectivamente). Es decir, su forma de ser mujeres.

9. FUENTES CONSULTADAS

-Archivos de la Escuela Oficial de Cinematografía.

Conservados por la Filmoteca Española, los expedientes de la E.O.C. consultados para el presente trabajo son:

1. Carpeta de alumno de Iván Zulueta con signatura EXP/1133, dividida en las siguientes subcarpetas:
 - i. Ingreso cámaras 1961-1962..
 - ii. Ingreso dirección 1964-1965.
 - iii. Dirección primer curso 1964-1965.
 - iv. Dirección segundo curso 1965-1966.
 - v. Dirección tercer curso 1966-1967.
 - vi. Dirección tercer curso 1968-1969.
 - vii. Dirección tercer curso 1969-1970.

2. Carpetas de prácticas
 - i. Prácticas de Dirección, Cámaras, Cine Documental, Montaje - Cursos primero, segundo y tercero (1965), con signatura PRA/65/1. Contiene las siguientes

subcarpetas consultadas:

1. Cine documental.
2. Prácticas realización conjuntas.
 - ii. Por pegar a la modelo, con signatura PRA/57/11.
 - iii. Por pegar a la modelo, con signatura PRA/17/11.
 - iv. Inesperadamente, con signatura PRA/42/3.
 - v. Inesperadamente, con signatura PRA/63/5.
 - vi. Ida y vuelta, con signatura, PRA/33/1.

3. Carpetas de administración de la escuela

- i. Informes de inspección de prácticas de segundo y tercer curso (1965-1966), con signatura ADM/23/1.
- ii. Registro de prácticas de la filmoteca de la E.O.C. (1965-1966), con signatura RFIL/1/20/1-15.
- iii. Registro de prácticas de la filmoteca de la E.O.C. (1967-1968), con signatura RFIL/1/20/1-15.

-Bibliografía

a) Libros sobre Iván Zulueta

BASTERRETXEA, Txabi (coord.). *Iván Zulueta: imagen-enigma*, (exposición celebrada en Koldo Mitxelena Kulturenea, San Sebastián, del 11-IX-2002 al 2-XI-2002), Diputación foral de Guizpúzcoa, San Sebastián, 2002.

HEREDERO, Carlos F.: *Iván Zulueta, la vanguardia frente al espejo*, Ed. Festival de cine de Alcalá de Henares, 1989.

MATXINBARRENA, Álvaro (com.): *Mientras tanto*, (exposición celebrada en La Casa Encendida, Madrid, del 29-III-2005 al 12-VI-2005), La Casa Encendida, Madrid, 2005.

b) Libros sobre *Arrebato*

CUETO, Roberto (Ed.): *Arrebato 25 años después*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2006.

GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: *Guía para ver y analizar Arrebato*, Nau Llibres y Octaedro, Valencia, 2001.

ZULUETA, Iván: *Arrebato, guión cinematográfico de Iván Zulueta*, Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid, 2002.

c) Capítulos sobre Iván Zulueta en libros

CILLER TENREIRO, Carmen: “Hacia una nueva interpretación de Arrebato”, en PALACIO, Manuel (coord.): *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, Biblioteca nueva, Madrid, 2012, págs. 86-102.

EZQUIAGA, Mitxel: “Zulueta, Iván. La leyenda del arrebato”, en EZQUIAGA, Mitxel: *101 vascos y medio*. Bestiario portátil, Alberdania, San Sebastián, 2004, págs. 95-96.

GOMEZ TARÍN, Francisco Javier: “Arrebato: de la marginalidad al culto”, en VV.AA.: *El cine español durante la transición democrática (1974-1983)*, *Cuadernos de la Academia* nº 13-14, Madrid, 2005, págs. 317-332.

GUZMÁN PARRA, Vanessa Francisca y VILA OBLITAS, Roberto: “1, 2, 3, al escondite inglés: la locura pop de Iván Zulueta”, en SAURET, María Teresa (coord.): *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural*, Universidad de Málaga, 2011, págs. 287-300.

ORTEGA, Manuel: “Arrebato. El hambre viene del mono”, en MONTERO, José Francisco: *A tumba abierta. El cine kamikaze*, Macnulti editores, Madrid, 2014, págs. 118-121.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Arrebato Rapture”, en MIRA, Alberto (coord.): *The Cinema of Spain and Portugal*, Wallflower Press, 2005 págs. 169-177.

SÁNCHEZ-BISOCA, Vicente: “El cine de Iván Zulueta: entre el pastiche y la tragedia”, en SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, págs. 71-82.

ORTEGA, Manuel: “Arrebato (Iván Zulueta, 1980)”, en MONTERO, José Francisco: *A tumba abierta: el cine kamikaze*, Hamsterdam colección, MacNulti Editores, págs. 118-121.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: “Arrebato”, en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (ed.): *FILMANDO EL CAMBIO SOCIAL, Las películas de la Transición*, Laertes, Barcelona, 2014, págs. 239-241.

d) Libros sobre la Escuela Oficial de Cinematografía

BLANCO MALLADA, Lucio: *I.I.E.C. y E.O.C.: una escuela para el cine español*, Universidad Complutense, Madrid, 1990.

LLINÁS, Francisco (coord.): *50 años de la escuela de cine*, Filmoteca Española, Madrid, 2010.

e) Capítulos sobre la Escuela Oficial de Cinematografía en libros

DELTELL ESCOLAR, Luis: “Antonio Lara, director de cine” en VV.AA.: *Lara. La enseñanza de la imagen*, Universidad Complutense, Madrid, 2009, págs. 231-243.

f) Referencias de las fuentes literarias de las prácticas de Iván Zulueta

JENKINS, Will F.: *Night Drive*, en SCOTT, R.J. (editor): *Sense & Feeling*, Copp Clark Pitman, Toronto, 1982, págs. 450-462.

POE, Edgar Allan, *El retrato ovalado*, en *Narraciones extraordinarias*, Salvat Editores, Madrid, 1969, págs. 131-134.

STALLINGS, Billee J. y EVANS, Jo-an J.: *Murray Leinster: the Life and Works*, MacFarland, Jefferson, 2011.

g) Teoría feminista del cine

DE LAURETIS, Teresa: *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.

MULVEY, Laura: “On *Duel in the Sun*: Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Framework* n° 15-17, 1981.

-Artículos publicados en prensa e Internet

a) Artículos sobre Iván Zulueta

BORAU, José Luis: “El Iván del imán, o Iváñez a secas”, en *Archivos de la filmoteca* n° 6, junio-agosto 1990, págs. 114-119.

CASAS, Quim: “Iván Zulueta: vanguardia e intuición”, en *Dirigido por* n° , febrero de 2010, pág. 8.

DUQUE, Andrés: “Memories of Iván Zulueta, a Legend of Spanish Underground Cinema”, en *unFlop*

Magazine nº 1, junio de 2002.

GARCÍA SANTAMARINA, Ana: “Personajes. Iván Zulueta”, en *Antzina: revista de la genealogía vasca e historia local*, nº 9, 2010, págs. 48-53.

HEREDERO, Carlos F.: “Iván Zulueta: la fragmentación de la periferia”, en *Archivos de la filmoteca* nº 6, junio-agosto 1990, págs 88-95

LORITE, Luis: “Iván Zulueta: el no muerto”, en *Culturas* nº 22, del 9 al 22 de junio de 2005, pág. 4

LOSADA, Matt: “Iván Zulueta's Cinephilia of Ecstasy and Experiment”, en *Senses of Cinema* nº 56, octubre de 2010.

PEDRO, Gonzalo de: “El próximo arrebato” en *Cahiers du Cinéma España* nº 31, febrero de 2010, pág. 75.

SÁNCHEZ, Mariano F.: “Víctimas de la pasión y el olvido”, en *Cinemanía* nº 28, enero de 1998, págs. 124-127.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: “Fragmentos de un delirio”, en *Archivos de la filmoteca* nº 6, junio-agosto 1990, págs. 96-101.

VECCHI, Paolo: “Appunti sul cinema di Iván Zulueta”, en *Cineforum* nº 468, págs. 57-60.

b) Entrevistas con Iván Zulueta

BUFILL, Juan: “Entrevista con Iván Zulueta”, en *Dirigido por* nº 75, 1980, págs 38-41.

EZQUIAGA, Mixel: “Esta película me devuelve la fe en las posibilidades del cine, dice Iván Zulueta”, en *Diario Vasco*, jueves, 23 de septiembre de 2004, pág. 10.

MOLINA, J.: “Iván Zulueta. Una película entorno al festival de Eurovisión. Un, dos, tres, al escondite

inglés”, en *Fotogramas* nº 1119, 29 de marzo de 1970, pág. 8.

c) Artículos sobre la Escuela Oficial de Cinematografía

DELTELL ESCOLAR, Luis: “La mujer como sujeto: Josefina Molina en la Escuela Oficial de Cine”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* nº 24, 2015, págs. 293-306.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo: “La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* nº 29, 2007, págs. 13-20.

-Audiovisuales

a) Prácticas finales de Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía⁵⁵

Ágata [cortometraje, DVD] Dir. Iván Zulueta
Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), España
1966. 18 min.

Dany [cortometraje, DVD] Dir. Iván Zulueta
Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), España
1965. 11 min.

Ida y vuelta [mediometraje, DVD] Dir. Iván Zulueta
Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), España
1968. 42 min.

b) Prácticas de cien metros de Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía⁵⁶

Bailarina [material original sin montar] Dir. Iván Zulueta

55 Todos los audiovisuales de la E.O.C. han sido consultados en copias pertenecientes a la Filmoteca Española.

56 Título atribuido por la Filmoteca Española. No hemos podido consultar la siguiente práctica de cien metros:
Hombre invisible [material original sin montar] Dir. Iván Zulueta
Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), España
1966. Duración desconocida.

Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), España
1966. 1 min. 49 seg.

Jóvenes en terraza [cortometraje, DVD] Dir. Iván Zulueta
Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), España
1966. 3 min.

c) Otras prácticas de Iván Zulueta en la E.O.C.

La banda [copia de trabajo] Dir. Desconocido
Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.), España
1965. 5 min.

d) Audiovisuales sobre Iván Zulueta

Arrebatados. Recordando a Iván Zulueta [programa de televisión, online] Dir. Pedro González Bermúdez
Turner Classic Movies (TCM), España
2010. 51 min.

<https://www.youtube.com/watch?v=PrbajdnQbPc>

<https://www.youtube.com/watch?v=urBq6JL2U0w>

<https://www.youtube.com/watch?v=Gr6NXoEnbmM>

Arrebatos [documental, DVD] Dir. Jesús Mora
Xaloc Producciones, España
1998. 55 min.

Coloquio con Iván Zulueta [grabación sonora, mp3]
Filmoteca Española, España.
1990. 56 min.

En memoria de... Iván Zulueta [programa de televisión, online] Dir. Desconocido

Televisión Española (TVE), España

2010. 33 min.

<https://www.youtube.com/watch?v=PrbajdnQbPc>

Iván Z [documental, DVD] Dir. Andrés Duque

Estudios Pirámide, España

2004. 52 min.

Producción española nº 81 [programa de televisión, VHS] Dir. Romualdo Molina Muñoz

Televisión Española (TVE), España

1983. 59 min.

Versión española: Iván Zulueta, el gran maldito del cine español [programa de televisión, online] Dir:

Cayetana Guillén Cuervo

Televisión Española (TVE), España

2011. 18 min.

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-ivan-zulueta-gran-maldito-del-cine-espanol/1205666/>

Versión española: Arrebato [extracto de programa de televisión, online] Dir. Cayetana Guillén Cuervo

Televisión Española (TVE), España

1999. 43 min.

<https://www.youtube.com/watch?v=E-vMEfcFKSs>

Versión española: Arrebato [extracto de programa de televisión, online] Dir. Cayetana Guillén Cuervo

Televisión Española (TVE), España.

2011. 39 min.

<https://www.youtube.com/watch?v=etLV-ySYo2c>

-Conversaciones y correspondencia

Entrevista con Jaime Chávarri (6-IV-2015).

Intercambio de mensajes de correo electrónico con Juan Tébar (entre el 12-III-2015 y el 13-VI-2015).

Entrevista con María Victoria Muela (14-VI-2015).