

## LA MIRADA GLACIAL

*Vicente Sánchez-Biosca*

### I

Primera y confortable mirada: es *Arrebato* una película surcada por el objeto cine, una película que habla del propio cine. En este sentido, demuestra su cultura y su conocimiento, sus manías y sus devociones. El cine, pues, se pasea por *Arrebato* o, mejor, lo atraviesa. Y lo hace de muchas maneras: como efecto temático, pues se trata del oficio de su protagonista —José Sirgado—; como decoración, ya que numerosos carteles visten las paredes de las habitaciones o de la sala de montaje (el mismo Iván Zulueta fue diseñador de bellos carteles del cine español); también es el cine un ambiente que ilumina el paseo nocturno de Eusebio Poncela a lo largo de la cartelera madrileña: *Quo Vadis*, *Superman*, *El humanoide*, *El cazador*, *Phantasma*, hasta *Bambi*, ese cuento inolvidable en technicolor, puntúan su trayecto automovilístico apenas comenzada la proyección y crean un cálido y equívoco ambiente. Todavía de modo más relevante, el cine está presente en *Arrebato* como cita permanente, como referencia o, en ocasiones, como caprichosa alusión o guiño: desfilan, así, ante nosotros con mayor o

menor funcionalidad encuadres y fragmentos que recuerdan los labios de Charles Foster Kane, el enigmático monolito de *2001*, la caída mortal de Janet Leigh en *Psicosis*, el frontispicio de *Metropolis*, la cruz de San Andrés que precede a los asesinatos en *Scarface*...

Pero sobre todo –se aprestará a señalar el cinéfilo creyendo haber dado con la clave– el cine asalta *Arrebato* de un modo más intenso y radical: en su vertiente cruel, vampírica, absorbiendo la vida, aniquilando a los personajes, devorándolos. Así, aquella mirada a cámara que lanzara la vampiresa en el arranque del film habrá de transformarse en gloriosa metáfora de toda su continuación. Tal hecho queda manifiesto en la simetría que guarda este fragmento con los fotogramas en blanco y negro que cierran tanto la película como la absorción definitiva del protagonista.

Seamos, pues, condescendientes con el cinéfilo y dejémoslo recorrer *Arrebato* con la pertinaz ilusión de identificar citas. Y es que, de hecho, nadie podría razonablemente negar que el cine cruza entera la estructura de *Arrebato*, se desliza por todos sus rincones. Vista así, es *Arrebato* una película culta y razonable y su lectura habrá de resultar siempre saludable, didáctica, reconfortante o, aún mejor, confortable. Y, puesto que no sólo es el cine lo que aparece en *Arrebato*, sino también otros soportes de la imagen, cabría pensar en la capacidad reflexiva de esta película para con la imagen en general. Hermanado con todos aquellos films modernos que toman al cine o a la imagen en su conjunto como objetos de reflexión, el de Zulueta tendría que reclamar, por lo que parece, un lugar destacado y digno entre ellos,

manteniéndose –eso sin ninguna duda– a una digna distancia de las pedanterías que, cual inevitable cruz, todo período reflexivo debe cargar a sus espaldas. Añadamos, pues, al inventario sin para nada modificar su balance el Super 8, la proyección televisiva que incluye un film de Mae West, varias colecciones de cromos, la nostálgica evocación retro de la Betty Boop, etc.

Es la referida una manera de ver *Arrebato*, apta para el descubrimiento del cinéfilo y la investigación del estudioso. Pero esta mirada sobre *Arrebato* no es la mirada de *Arrebato*: es la del crítico que afronta la convención para, en brusco giro, exorcizar el peligro. Porque en *Arrebato* se esconde un peligro. Precisamente el que inaugura la otra película, aquella que no resulta confortable ni segura, que no se define por la calidad o cantidad de las imágenes que evoca, ni por las operaciones reflexivas a que las somete, sino que se interroga o, mejor aún, se abisma en la propia mirada que las crea. En el momento de dispararse esta otra película las garantías cesan y el mismo dispositivo reflexivo se disuelve pronto en la incertidumbre, en un terreno movedizo que anuncia el comienzo de una aventura, de un viaje. Es aquí, más allá de las apoyaturas racionales, de la cómoda catalogación de imágenes, pero también de la estabilidad misma de la mirada (o, incluso, de su propia certeza) donde comienza el verdadero *Arrebato*.

## II

Constatación para la apertura de otra mirada: *Arrebato* está plagado de objetos cotidianos que, lejos de ser estáticos, tienen un considerable peso y actividad en el film. Casi podría decirse que el inventario de objetos es en demasía cotidiano y que incluso las filmaciones en super 8 no evitan su aparente trivialidad. Entre ellos, uno resulta particularmente extraño: la televisión. Casi constantemente presente en el film, este aparato está asociado más que a las emisiones de películas o a los noticiarios, a un hormigueo de fondo que se confunde periódicamente con el relato emprendido por la arrebatada voz de Pedro y con las asimilaciones icónicas que aquél despierta en el flujo del recuerdo de José. Pero no es éste un objeto aislado, pues la cámara de Pedro filma incansablemente las mismas cosas, la misma naturaleza que parece agitarse, dotada de una respiración interna apenas perceptible con anterioridad. Nada —parece insinuar esa voz— entre el ojo y el objeto, pues es más el primero que el segundo lo que se metamorfosea. Y con esta leve insinuación parece invertirse pronto todo el ropaje culturalista, cinematográfico o icónico que antes apuntábamos.

No es casual —volvamos a lo nuestro— que lo cotidiano circule por *Arrebato*. Sin embargo, casi instantáneamente, esta palabra produce en nosotros un estupor, una conciencia, incluso, de su inexactitud. Porque lo cotidiano aparece en *Arrebato* para ser inmediatamente denegado: como objeto es un punto de partida sobre el que se

operó el enclaustramiento, como comportamiento se convierte en una rémora, un fardo que se opone al abismo de la mirada.

Un instante casi al comienzo del film: José regresa a casa después de su trabajo. Un efecto sonoro y algunas violencias de angulación. Una relación amorosa acabada. Todos los objetos refieren esta cotidianeidad algo sórdida que lo rodea: un receptor televisivo emitiendo el hormigueo, unos sillones cubiertos de sábanas, una muchacha durmiendo en un colchón colocado directamente sobre el suelo, carteles que amueblan los muros, un



*Arrebato* (Ivan Zulueta, 1980)

tono ocre de casa cerrada desde Dios sabe cuándo, una decoración imitando el firmamento. José contempla de cerca los objetos reconocibles: una taza de café con el pintalabios marcado en el borde, una sintonía televisiva... Entre estos objetos, un paquete con una cinta magnetofónica es tal vez lo único que, ante el aparente desinterés de José, rompe esa cotidianeidad. José se sumerge en la bañera vestido. De repente, una voz cascada le hace salir y alucinar al hablante. El siguiente ingrediente, la heroína, satura la atmósfera hasta hacerla envolvente, propicia al delirio, hasta tornar inevitable el fértil y trágico encuentro entre una voz que surge del delirio y un ojo que poco a poco va mirando y figurativizando a través de aquél hasta finalmente ser absorbido por su devoradora pasión. Lo cotidiano, el hogar, se va transformando en una atmósfera envolvente. En esta atmósfera —y es muy importante saber que es sólo en ella— la voz de Pedro sugiere un viaje, un trayecto, una aventura. Y esta sugerencia va acompañada de un cebo: unos fragmentos de celuloide rodado, de aparentemente muy escaso valor. Aquí, entre la incitación de esta desgastada voz y las granuladas imágenes de un Super 8 comienza *Arrebato*, es decir, la película incierta, la mirada colocada tal vez por el azar ante el abismo. Una propuesta, en suma, de aventura.

### III

Una mirada —otra mirada— hacia el interior. Porque *Arrebato* es también, y sobre todo, el relato de un viaje y

de un aprendizaje. Es, a fin de cuentas, un *Bildungsroman* muy particular que exige no mirar más, sino profundizar la mirada o, incluso mejor, desprenderla de la razón. Y aquí surge la primera y brutal paradoja: todo el relato de Pedro parece responder –como su mismo lenguaje– a una enigmática estrategia minuciosamente calculada, a un proceso de iniciación cuyas claves permanecen –ahí reside lo extraño– secretas incluso para él. Y es porque el viaje es sorprendentemente compartido: dos viajes se encuentran, dos aventuras se superponen con apenas un ligero e incomprensible adelanto de una de ellas sobre la otra: pero sobre todo dos delirios se tropiezan en la superficie del relato: una voz dolorosa, unos sollozos, cuya causa es imposible de precisar, y una mirada atraída por ese creciente dolor que huele a abismo. Y, poco a poco, estos sollozos y esta desgarrada voz se irán confundiendo y metamorfoseando en convulsiones de José. Y esto es determinante, pues el único punto de arranque es un punto ciego, una íntima comunión irracional que nace del encuentro entre la desgarrada voz de Pedro y el abismo que se abre ante los ojos de José. Sólo así podría explicarse la compleja interacción de los puntos de vista en el film. Recordemos el inicio del viaje.

La voz invita a zambullirse en su propia aventura. José contempla la imagen granulada de un spot publicitario de automóviles. Uno de ellos se estrella contra una roca colocada en mitad de la carretera. Esta imagen se torna ahora compulsiva, repetida, obsesiva. Vista desde distintos ángulos, se muda en el lugar de ingreso en el pasado. Por una carretera semejante a la que acabamos de ver, con un vehículo semejante, es ahora José quien

viaja en compañía de una amiga y, curiosamente, la propia voz del magnetofón guía esta imágenes remontándose al tiempo en que aconteció el encuentro entre los protagonistas. Tal forma de penetrar en el relato de otro para ser absorbido por él, hará que la aventura de Pedro se transforme en la de José, pero también —y sobre todo— que la coherencia del punto de vista no sea necesaria justamente porque no sólo es de un delirio de lo que se trata, sino de su aprendizaje y experiencia.

#### IV

*Arrebato* es, pues, la historia de un aprendizaje. Un aprendizaje, sin embargo, que sólo —y es ésta una nueva paradoja— puede ejercerse en solitario. O, más aún, que precisa de la soledad y para ello debe depurarse de lo cotidiano. Pues lo cotidiano existe en *Arrebato* —ésta es su condición— como ruido, como molestia. Tal vez jamás sentirá el espectador mayor sensación de asfixia que cuando el discurso cotidiano irrumpen en el film. Insistente, la conversación trivial de la tía de Marta es el marco apropiado para una fugaz aparición de Pedro, reflejado en la cotidiana imagen del televisor convertido ahora en objeto siniestro. Un terrorífico plano de la nuca de José nos la hace sentir vigilado y, acto seguido, las imágenes televisivas se abisman en un vertiginoso ritmo donde los sonidos han desaparecido y el poder de Pedro ha empezado a ejercerse. En otra ocasión, lo cotidiano reaparece de la mano de Ana. Pero lo hace literalmente como un ruido ensordecedor e insoportable. Es así como



el final de la primera proyección de los films de Pedro da paso a una confusa imagen de Ana, quien se pinta los labios ante José. Al fondo, como enmarcando su rostro y su coqueta acción, hormiguea la televisión. La joven habla ahora –tal vez ya lo estaba haciendo con anterioridad– de perversión, excitación; intenta rimar sus palabras con un gesto seductor y, sin dilación, inicia una letanía sobre su identidad. La voz de Pedro irrumpe entonces violentamente en la banda sonora, como deseando expulsar para siempre esta voz y su discurso. Y, en efecto, la muchacha mueve los labios, habla, pero su voz se pierde en los espasmos de la otra, más dramática y sobrecogedora. Su discurso es devorado a un mismo tiempo por la mirada alucinada de José y la voz desgarrada y fascinante de Pedro.

De nuevo, en mitad de este discurso, pero liberándose de él, confundiéndolo tal vez con la voz de su maestro, José deja libre el sistema de asociaciones y recuerda los comienzos de su relación con Ana. Esta excusa, esta dócil forma de asimilar dos voces y dos discursos, se convierte pronto en un episodio que habrá de determinar la evacuación definitiva de lo cotidiano, su absoluta e irritante impertinencia. Nos vemos transportados por segunda vez al chalé donde se produce el encuentro entre José, Ana y Pedro. La misma voz de Pedro sentencia respecto a la chica: “Una muchacha un tanto excesiva, capaz de colgarse de cualquier cosa en quince días”. Entonces, en medio de complicidades y arrebatos falsos logrados por medio de la droga, la proyección de las enigmáticas cintas grabadas por Pedro determinan el arrinconamiento de una historia y el avance de la otra:

“Hay que tener en cuenta –dice la voz– que yo todavía creía en las cámaras que filman, en las cosas filmadas y en los proyectores que proyectan. Debes entenderlo: no adivinaba ni remotamente lo lejos que estaba de mi verdadera trayectoria”. Al son de las palabras de Pedro, una vez concluida la proyección, tiene lugar una alucinación cuyo origen es imposible detectar: imágenes de cualquier lugar del mundo aparecen como vistas por primera vez, con este granulado defectuoso que las hace lejanas, revestidas de una insólita pureza, incontaminadas y, por eso mismo, no poseídas del todo. Unos instantes negros surcan la llegada a la mítica ciudad cinematográfica de Los Ángeles; interrupciones del sonido que bloquean la imagen y que resultan tener una motivación física, material, insoportablemente prosaica: Ana pone torpemente un disco. Este hecho nos devuelve a una realidad, ahora ya francamente insoportable. Ana bloquea esta devoración de la mirada con sus comentarios sobre la renuncia a la heroína, sus inverosímiles propuestas de confraternización de la pareja... Jamás lo cotidiano ha sido radiografiado tan despiadadamente.

## V

El desgarrar de una voz, el abismo de una mirada. La voz de Pedro anuncia el final: el contenido de la bobina que acompaña a la cinta magnetofónica. Y aquí un último zarpazo es intentado para cotidianizar el ambiente delirante en el que cada vez más se sumerge José. Ana, disfrazada de Betty Boop, escenifica ante la panta-

lla, iluminada por el foco del proyector, y recordando lo que creyó haber sido su 'arrebato'. José sonríe complacido, admitiendo el desenfado de este gesto espectacular. Y, no obstante, Ana cometerá el lamentable error de pretender convertir su acto en algo más perdurable que una simple escenificación simpática, intentando hacer el amor con José. La violenta reacción de éste, su decisión por proseguir una aventura mucho más fascinante y plena de riesgos, borra definitivamente a la muchacha y su discurso del horizonte.

Hay un instante, sin embargo, en la proyección cinematográfica que sigue, en el que los dos delirios se encuentran. Es un momento en el que la mirada atenta de José se convierte definitivamente en poseída por la identidad de la aventura, en participación en el destello devorador. La aparición del primer fotograma rojo determina aquel instante en el que ya no es posible la detención ni el retroceso, en que la superposición de la voz y su alucinación y el ojo y la suya se confunden hasta hacer imposible su deslinde. Esa cámara que se anima en la habitación ya no bromea: cualquier nueva intrusión de lo cotidiano será repelida con violencia, con la desaparición. O, al menos, así será interpretada por este creciente delirio que ya es el nuestro. Y es así cuando la muerte linda con el descubrimiento de un estado casi místico, pues toma de él, después del lento y doloroso trabajo de depuración, su más radical signo: el ser sujeto pasivo de un acto arrebatador. Después de su exceso nocturno, unos ojos abiertos, casi cadavéricos de Pedro, anuncian la inminente muerte. Algo en la habitación se mueve y el disparador de la cámara fotográfica se pone en funcio-

... silencio. Un terrorífico plano nos sitúa en el lugar de la cámara. Pedro: "Y entonces... reconocí a mis aliados. Sólo tenía que entregarme. Me poseían, me devoraban y yo era feliz en la entrega. Pero había hecho falta estar al borde del abismo para enterarse de lo que pasaba. Ahora era cuestión de dejarse hacer más que de hacer".

## VI

Devorar. Vampirizar. Arrebato. Fusilamiento. Son éstos algunos de los términos que convoca nuestra lectura de la película. Son, incluso, términos que aparecen explícitamente mencionados en algunos momentos de *Arrebato*. Estos términos nada tienen de extraño en sí mismos. Incluso cualquier otra interpretación los anotaría a buen seguro en primer lugar. Pero su sencillez, su evidencia, la tranquilidad que desprenden sólo se alcanzan por la mediación de una curiosa lectura de los mismos: su carácter metafórico. El cine, así, mata, vampiriza, aniquila, incluso hace desaparecer, como demuestra ese gesto de José vendándose el rostro como para una ejecución. La lectura inocente a la que hacíamos referencia al comienzo nos daría la razón: vampirización del cine, una imagen devoradora, el arrebato en la desaparición. Son, sin embargo, estos términos, conceptos demasiado simples para explicar el terror que provoca un film como el de Zulueta. Porque *Arrebato* se coloca mucho más cerca de lo literal de lo que cabría suponer hablando de estos términos. No son éstos, pues, plenamente metáfora, sino que se aproximan peligrosamente

mente a lo literal. Pero, a pesar de todo, tampoco caen en lo grotesco de lo literal, pues ello evacuaría el terror, los desprendería de su efecto siniestro. Dicho con otras palabras: *Arrebato* se mantiene tan lejos de la metáfora como de la alegoría. El peso de los hechos es demasiado resistente para hallar un apacible lugar en la retórica y este lugar –también lo sabemos– se logra a pesar de muchos cuando el hecho se literaliza demasiado, pues entonces, paradójicamente, su lectura es tanto más abstracta.

No olvidemos que *Arrebato* se origina en un delirio, arranca de él, un terror de la mirada que contempla y es impedida de contemplar. Detrás del fotograma rojo, detrás de la pausa, no hay nada alegórico, no hay una imagen de muerte que el crítico deba resucitar, descubrir o simplemente desvelar. Sino que ahí, como en la aventura de todo el film, reside lo irrepresentable, la desaparición. Marta, la propia prima de Pedro, invitada a vigilar el sueño de mutación, osa nombrar ese instante, osa reproducir las palabras de su primo (¿serían las mismas?). Ese instante irrepresentable, esa merma, ese –como diría el mismo Pedro en una ocasión– ‘síndrome de abstención’, no puede ser mencionado con esos términos ridículos, fuera del abismo de la mirada, fuera del conducto que señala esa desgarrada voz, sin que resulte ridículo, insostenible. Por eso, *Arrebato* no podrá jamás reducirse a una correspondencia matemática más o menos sutil de conceptos. Dicho de modo más radical: *Arrebato* sólo puede ser devorada desde la guía narrativa que proponen la voz de Pedro y la mirada de José que ya es un pacto enigmático entre sus sensaciones, recuerdos y mutuos delirios. Es un viaje, un delirio, al que so-

mos invitados y que nos sobrecoge por su inquietante literalidad, por su tenaz resistencia a la metáfora.

La última mirada sin piedad. Terrores se apoderan de nosotros cuando la cámara de Pedro se dispara sola en la habitación sin haber sido tocada por nadie, se acelera; y ello también sucede en los repentinos emplazamientos de cámara desde su lugar, como accionando una mirada oculta que planea sobre la superficie de la habitación. El único habitante que José encuentra a su llegada a casa de Pedro es esta cámara y, sin embargo, la habitación parece inundada de calor humano. Han pasado tres días en suspenso, tal vez sin comida ni bebida.



*Arrebato* (Iván Zulueta, 1980)

Solo en la habitación. El único fotograma que contiene a Pedro en el último rodaje es un orificio que señala el único lugar de entrada para luego disiparse para siempre. Pero hay otra mirada presente designada por ese cambio de plano que nos coloca en ese a medias animado visor, ese ojo siniestro que engendra una mirada glacial, imperturbable e inexorable o, tal vez, aliada del mismo delirio; es ahí donde la pasión devoradora se convierte en una verdad demasiado arrebatadora para ser cómoda metáfora y demasiado terrorífica para poder ser admitida como verdad, pues en ésta hay, se quiera o no, un reposo. Porque *Arrebato*, entre una y otra, entre terrorífica verdad y brillante metáfora, o aún mejor, lejos, muy lejos de una y de otra, se perfila como una siniestra invitación —acaso la única— a penetrar en uno de los más negros agujeros que el cine haya conocido.



Cartel diseñado por Iván Zulueta para la película *Maravillas*  
(Gutiérrez Aragón, 1980)



L. MARTÍN, V. BENET, J. LÓPEZ,  
A. ROYO, V. SÁNCHEZ i R. TRANCHE

(LAS) OTRAS ESCRITURAS  
DEL CINE EUROPEO

---

ACADÈMIA DELS NOCTURNS

---

E S C E N E S

---

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

---

**COORDINACIÓ GENERAL DE L'EDICIÓ:**

FRANCISCO M. PICÓ I JOSÉ ANTONIO HURTADO

**SELECCIÓ DE MATERIAL GRÀFIC:**

DOLORES VEGA I AUREA ORTÍZ

**AGRAÏMENTS:**

LUIS MARTÍN ARIAS; VICENTE BENET; JUAN LÓPEZ GANDÍA; ALEGRÍA ROYO;

VICENTE SÁNCHEZ BROSCA; RAFAEL TRANCHE.

FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA

**DIRECCIÓ DE LA COLLECCIÓ: MIQUEL DE RENZI**

**DIRECCIÓ DE LA SÈRIE: ANTONI TORDERA**

**DISSENY DE LA COBERTA: CENTRAL DISEÑO**

**DIPÒSIT LEGAL: V- 587-1989**

**I.S.B.N.: 84-370-0497-7**

**IMPRÉS A ESPANYA - PRINTED IN SPAIN**

**SERVEI DE PUBLICACIONS**

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

**(LAS) OTRAS ESCRITURAS  
DEL CINE EUROPEO**

*Edició a cura de*  
**Francisco M. Picó i**  
**José Antonio Hurtado**

**COL·LECCIÓ**  
**«ACADÈMIA DELS NOCTURNS»**

**ESCENES**

(LAS) OTRAS ESCRITURAS  
DEL  
CINE EUROPEO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
1989