

# LA MIRADA GLACIAL

Vicente Sánchez-Biosca

(...) Vayamos con el testimonio más completo que Zulueta nos ha dejado: *Arrebato*. La sinopsis primera, escrita de puño y letra de Iván Zulueta, puede sernos de alguna utilidad para poner en relación los temas centrales, a saber: el cine, la heroína, la mirada y la memoria. Además, nos revelará la insuficiencia de la reflexividad para dar cuenta cumplida de ella. Dicha sinopsis reza así:



"José Sirgado (Eusebio Poncela), de treinta y pocos años, terminó ayer mismo de dirigir su segunda película (una probable serie B de vampiros), y se ha pasado el día de hoy encerrado en la sala de montaje recortando el material filmado, con cierta saña, como quien se rasca con fruición una herida reciente... El montador no cree que la película debe pagar el nuevo mal carácter de José. Y es que algo —o todo— parece estar fuera de su sitio en este caluroso anochecer de verano.

"Tal vez las relaciones de José con el cine no estén teniendo nada que ver con lo que él había imaginado... Tal vez la heroína ha dejado una huella más profunda de lo previsto... Tal vez su ruptura con Ana (Cecilia Roth) —inmediatamente anterior al rodaje que acaba de finalizar— es un boomerang... Probablemente.

"En efecto, al volver José a su casa, ya de noche, el portero (Luis Ciges) le aguarda con dos bombas de relojería: una instantánea: Ana ha vuelto hace unos días y no ha vuelto a salir del piso. José siente erizarse su espina dorsal. La segunda es de efecto retardado. Se trata de un misterioso paquete con el escueto remite de 'P.P.?', conteniendo una bobina de Super 8 y una cinta grabada. El estado de nervios de José le impide dedicarles la menor atención, todo objeto... José sucumbirá a la tentadora presencia de la heroína. La trae Ana, que iniciada por José hace un año, no acaba de soltarla (ni de decidirse realmente a ello...), y yace inamovible en la cama.

"José, más relajado, aceptando mejor su entorno, se deja llevar por esta voz en *off* que surge de la *cassette*. La figura de Pedro (Will More) se va acercando en la memoria, y el recuerdo del primer encuentro de ambos —auspicado por Marta (Marta Fernández Muro), prima de Pedro y amiga de José— se revela particularmente significativo.

"Ana sale de su letargo, y nos hace volver al presente, pero por poco tiempo. Ahora es José el que se resiste a bajar de su nube, conectando el pasado de que habla la *cassette*, con el suyo propio. La revisión de su segundo encuentro con Pedro (acompañado de Ana, allá por los comienzos de sus respectivos 'cuelgues') despierta su atención definitiva. José empieza a intuir algo que nunca debió dejar pasar de lado...

"El presente interrumpe de nuevo, y esta vez es inevitable el encontronazo. José y Ana esgrimen sus armas, y pelean por enésima primera vez... Luego viene la no menos evitable reconciliación— paréntesis, y durante ella, se proyectan las películas de Pedro: se trata de dos bloques, claramente diferenciados. Por un lado, sus obsesiones por el ritmo en las imágenes —que dieron origen a su primer acercamiento a José— y, a continuación, un extraño ritual de entrega y fagocitosis en el que la imagen acaba interviniendo de forma insospechada.

"Ana no quiere darse cuenta de lo inoportuna que resulta su tentativa. Es una batalla perdida de antemano. Su aceptación de la realidad no tiene nada que hacer ante las pretensiones de José.

"'Ahora es ahora... y tú lo haces muy mal...', le dice Ana. Pero el estallido parece el más fuerte hasta la fecha... José vuelve su mirada hacia Pedro y creará ver en su recorrido la única vía posible para

---

\* Este texto fue originalmente publicado con el título "La mirada glacial" en VV.AA., *(Las otras escrituras el cine europeo*, Valencia, Acadèmia dels Nocturns, Universitat de València, 1989. Posteriormente se incluyó en el capítulo cuarto, "El cine de Iván Zulueta: entre el pastiche y la tragedia de *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*", Vicente Sánchez-Biosca, Valencia, Ediciones Textos Fílmoteca, Fílmoteca Generalitat Valenciana, 1995, debidamente ampliado y corregido por el autor.

Para su publicación en *Banda Aparte* se ha escogido la segunda versión, excluyendo la primera parte del texto, centrada en la obra cinematográfica de Iván Zulueta. Por tanto sólo se ha reproducido el texto que trata exclusivamente de *Arrebato*.



*Arrebato*, 1979

recuperar esa intensidad que parece escapársele.

"Con la llegada del nuevo día, José deberá resolver el final de lo narrado por Pedro en un intento desesperado por ser arrebatado al otro lado del espejo" (Zulueta 1990: 117-119)

A tenor de esta descripción, donde se perfilan los grandes ejes de la película, se advierte la posibilidad de una multiplicidad de miradas. La primera y más confortable mirada que sugiere esta sinopsis comulga con el tema que nos ha ocupado en los capítulos precedentes: 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; en suma, su calidad de palimpsesto. El cine, pues, se pasea por *Arrebato* o, mejor, lo atraviesa de parte a parte. Y lo hace de múltiples maneras: como efecto temático, pues se trata del oficio de su protagonista, José Sirgado (Eusebio Poncela); probablemente un mediocre artesano del celuloide; como decoración, ya que numerosos carteles visten las paredes de las habitaciones de la casa de José y de la sala de montaje en donde trabaja (el mismo Iván Zulueta fue diseñador de sugerentes carteles del cine español); también es el cine un ambiente espectacular que ilumina el paseo nocturno de Eusebio Poncela en automóvil recorriendo la cartelera madrileña: *Quo Vadis*, *El humanoide*, *El cazador*, *Phantasma*, *Bambi*, puntúan, entre otros, el viaje apenas

comenzada la proyección y crean un cálido y equívoco ambiente de citas que demuestran el amor fetichista a los fragmentos cinematográficos. Todavía de modo más relevante, el cine está presente en *Arrebato* como cita permanente, referencia o, en ocasiones, caprichosa alusión o guiño cinefílico: desfilan, así, ante nuestros ojos con mayor o menor funcionalidad encuadres y fragmentos que recuerdan los labios de Charles Foster Kane al morir en la mítica película de Orson Welles o el enigmático monolito de 2001. *Una odisea del espacio*, la caída mortal de Janet Leigh en la bañera de *Psicosis*, una vez acuchillada, la cruz de San Andrés que presagia los violentos asesinatos en *Scarface*, de Howard Hawks.

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 vampirisa de ficción en el arranque del filme (fragmento de celuloide que se encuentra montando José) 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, así como el tema mismo del fotograma rojo que sorbe la vida.

Seamos, pues, condescendientes con el cinéfilo y dejémoslo recorrer *Arrebato* con la pertinaz ilusión de identificar citas y relacionarlas con su fuente, pues aquí —al menos en lo que al tema de la muerte y el vampirismo se refiere— detectamos cierta integración que nos distancia de la indiscriminada mezcla de Almodóvar y aun de los cortometrajes del mismo Zulueta. Y es que, de hecho, nadie podría razonablemente negar que el cine cruza entera la estructura de esta película, 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, intelectual. Y, puesto que no sólo es el cine lo que aparece citado, sino también otros soportes de la imagen (cómic, televisión, etc), cabría pensar en la capacidad reflexiva de esta película para con la imagen en general. Hermanado con todos aquellos filmes modernos que toman al cine o a la imagen en su conjunto como objetos de reflexión y reescritura, 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 ine-



visible cruz, todo periodo reflexivo como el nuestro debe cargar a sus espaldas. Añadamos, pues, al inventario sin para nada modificar su balance, el material en Super 8mm, la proyección televisiva, las colecciones de cromos, la nostálgica evocación retro de la Betty Boop, etc.



Es la referencia una manera de ver *Arrebato*, apta para el descubrimiento del cinéfilo y la investigación del estudioso. En ella se podrá poner en juego el aparato tipológico, normativo y clasificatorio de la intertextualidad: los rendimientos que de ello se traería no carecerían a buen seguro de interés. Pero esta mirada sobre *Arrebato* no es la mirada propia de *Arrebato*: es más bien la del crítico que afronta la convención para, en brusco giro, exorcizar el peligro. Precisamente el que inaugura lo que llamaríamos 'la otra película', aquella que no resulta confortable ni segura, que no se define por la calidad o cantidad de las imágenes convocadas ni evocadas, 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*. (...)

## LA OTRA MIRADA

Constatación para la apertura de otra mirada o regreso a lo ya asentado: *Arrebato* nace desde el interior de lo cotidiano. En su mismo corazón, un aparato —curioso efecto de intertextualidad— se presenta como particularmente extraño: la televisión. Casi constantemente presente en el filme, este paradójico electrodoméstico 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 aquella despierta en el flujo del recuerdo de José. En suma, el objeto que hoy encarna la cotidianeidad por excelencia se torna inquietante, no presenta un bombardeo de imágenes fascinantes, sino que las anula y sólo da cabida al vacío. Ahora bien, no es éste un objeto aislado, pues la cámara de Pedro —como señalábamos más arriba— está empeñada en filmar incansablemente las mismas cosas, la misma naturaleza que parece agitarse, dotada de una respiración interna apenas perceptible con anterioridad. Nada —insinúa esa voz— entre el ojo y el objeto, pues es más el primero que el segundo lo que se metamorfosea. Y con esta leve sugerencia logra invertirse pronto todo el ropaje culturalista, cinematográfico o icónico que antes apuntábamos.

No es casual —regresemos 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 parece aquí para ser inmediatamente denegado: como objeto es un punto de partida sobre el que se opera 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 filme, debidamente explicitado en la sinopsis, revela de forma privilegiada lo que decimos: José regresa a casa después de su jornada de trabajo. Un efecto sonoro y algunas violencias de angulación enfatizan la anormalidad del entorno; en seguida, indicios de relato: se sugiere la existencia de una relación amorosa acabada, patética. Además, todos los objetos refieren la cotidianeidad sórdida que lo rodea: un receptor televisivo emitiendo el hormigueo antes señalado que sigue al fin de emisión, unos sillones cubiertos de sábanas, como si nadie los utilizara, una muchacha durmiendo en un colchón colocado sobre el suelo, posters que amueblan las paredes, un 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 todo lo que recaba su atención. Pone esta última en marcha y se sumerge en la bañera vestido. De repente, la voz desgarrada de Pedro se deja oír desde la *cassette* y José alucina al hablante. El siguiente ingrediente, la heroína, satura la atmósfera hasta hacerla envolvente y propicia al delirio, hasta tornar inevitable el fértil y trágico encuentro entre una voz que surge del delirio (la de Pedro) y un ojo (el de José) que poco a poco va mirando y figurativizando a través del relato de la voz hasta finalmente ser absorbido por su devoradora pasión. Lo cotidiano, el hogar, se va transformando en un atmósfera irrespirable. En ella, la voz de Pedro sugiere un viaje, un trayecto, una aventura que va acompañada de un cebo: unos fragmentos de celuloide rodado, aparentemente de muy escaso valor. Entre la incitación de esta desgastada voz y las granuladas imágenes de un Super 8 sin pretensión artística alguna,



*Arrebato*, 1979

comienza *Arrebato*, es decir, la película incierta, la mirada colocada, tal vez por el azar, ante el abismo. Una propuesta, en suma, de aventura para el espectador.

#### UNA VIAJE INICIÁTICO

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 en la mirada o, incluso mejor, desprenderla de la razón. Y aquí surge la primera y descarnada paradoja: el relato completo de la aventura vivida por 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 y desconocidas incluso para él, a quien le van siendo revelados poco a poco y siempre bajo la forma de un reto de ir adelante. Y es porque el viaje de que hablamos es sorprendentemente compartido; en realidad, se trata de dos viajes que se encuentran y dos aventuras que se superponen con apenas un ligero desajuste. Dos delirios se tropiezan en la

superficie del relato: una voz dolorosa, unos sollozos, cuya causa es imposible de precisar, y una mirada atrapada por ese creciente dolor que huele a abismo. Poco a poco, los sollozos y la desgarrada voz se irán confundiendo y metamorfoseando en las 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 voz de Pedro y el abismo que se abre ante los ojos de José y que está formado por las en realidad anodinas imágenes del Super 8 mm. Sólo así podría explicarse la compleja interacción de los puntos de vista en el filme. 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 éstos 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 contemplar, con un vehículo también similar, es ahora José quien viaja en compañía de una amiga, mientras la voz del magnetófono guía las imágenes confiriéndoles sus coordenadas espaciotemporales, es decir, remontándose al tiempo en que aconteció el encuentro entre los dos protagonistas. Así, José penetra en el relato de Pedro, pero rebasa lo que éste pudo ver y saber para incrustar en sus palabras su propio recuerdo. Más precisamente, un relato absorbe el recuerdo de otro. Así, la aventura de Pedro se transforma en la de José y la coherencia del punto de vista se extravía por innecesaria puesto que se trata de un aprendizaje. Pero éste sólo puede realizarse en solitario y una vez los lazos con lo cotidiano hayan sido cortados.

Y es que lo cotidiano existe en *Arrebato* —ésta es su fatal condición— como ruido, como molestia. Tal vez jamás sentirá el espectador mayor sensación de asfixia que cuando el discurso cotidiano irrumpe en el filme. Insistente, la conversación trivial de la tía de Marta es el marco apropiado para una fugaz aparición de Pedro, reflejado en la anodina imagen del televisor convertido ahora en un objeto inquietante. Un terrorífico plano desde la nuca de José nos lo 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, la antigua compañera de José, pero lo hace literalmente como un ruido ensordecedor e insoportable. El final de la primera proyección de los filmes de Pedro da paso a una confusa imagen de Ana, quien se pinta los labios. Al fondo, enmarcando su rostro y su coqueta acción, hormiguea la televisión. La joven sermonea seductora sobre perversión, haciéndola rimar con incitantes palabras: excitación, penetración. Pero pronto inicia una letanía sobre su identidad. La voz grabada de Pedro irrumpe entonces violentamente en la banda sonora para expulsar para siempre este 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.

De nuevo, en mitad de ese rumor de sonidos cotidianos, pero liberándose de ellos, confundiéndolos tal vez con la voz de su maestro, José evoca por asociación 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 evacua definitivamente lo cotidiano, su absoluta e irritante impertinencia. Nos vemos transportados por segunda vez a la casa de campo donde se conocieron José, Ana y Pedro. La voz de este último 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 con ayuda de la droga, la proyección de las enigmáticas cintas grabadas por Pedro sentencian el arrinconamiento de una historia y el progreso imparable 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 proyectaban. 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 ese 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, en Hollywood Boulevard; interrupciones del sonido bloquean la imagen y que resultan tener una motivación física, material, insoportablemente prosaica: Ana pone torpemente un disco. El hecho nos devuelve a una realidad, ahora ya totalmente vacía. Ana intercepta esta devoración de la mirada con estúpidos comentarios sobre la renuncia a la heroína e inverosímiles propuestas de confraternización de la pareja. Pocas veces lo cotidiano ha sido radiografiado tan despiadadamente.

## EL ENCUENTRO DE DOS DELIRIOS

El desgarrar de una voz, el abismo de una mirada. La primera anuncia el próximo desenlace: el contenido de la bobina que acompaña a la cinta magnetofónica. También en este instante un último zarpazo es intentado para liquidar en lo cotidiano el ambiente delirante en el que cada vez más se sumerge José. Ana, disfrazada de Betty Boop, escenifica en gracioso baile ante la pantalla, iluminada por el foco del proyector, recordando lo que creyó fue su 'arrebato' en el pasado. José sonríe complacido, admitiendo de buen grado el desenfado de este gesto espectacular. Y, no obstante, Ana cometerá la torpeza de pretender convertir su acto en algo más que una simple actuación, intentando hacer el amor con José. La violenta reacción de éste, su decisión de proseguir una aventura infinitamente más fascinante y repleta de riesgos borra para siempre a la muchacha y su discurso del horizonte.

En la proyección cinematográfica que sigue hay un instante en el que ambos delirios se funden, en el que la mirada atenta de José es poseída definitivamente por la participación en el destello devorador. La aparición de un primer fotograma rojo en las filmaciones de Pedro sobre sí mismo marca el punto de no retorno. 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 un exceso nocturno de alcohol y drogas, los ojos abiertos, como si de un cadáver se tratara, de Pedro, anuncian la inminente muerte. Algo en la habitación se mueve y el disparador de la cámara fotográfica se pone en funcionamiento. 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"*.

## DEVORACIÓN

Devorar, vampirizar. Arrebato. Fusilamiento. Son estos algunos de los términos que convoca nuestra lectura de la película. En particular, esta interpretación exige el fotograma rojo que aparece en medio de la filmación de Pedro y, poco a poco, va extendiéndose hasta absorber más y más fotografías. No hay que pretender originalidad alguna por ellos, pues son a la postre términos explícitamente mencionados en los diálogos de la película y es claro que toda interpretación, por chata que sea,



*Arrebato*, 1979

los incluirá en su seno. Pero su sencillez, su evidencia, el sosiego 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 el gesto de José vendándose los ojos como para ser ejecutado cuando ha adivinado el destino que le espera. La lectura inocente a la que hacíamos referencia al comienzo nos daría la razón: vampirización del cine, imagen devoradora, el arrebato en la desaparición. Pero este discurso en nada da cuenta del terror que se apodera del espectador. Porque *Arrebato* se coloca mucho más cerca de lo literal de lo que cabría suponer. Mejor aún, la película se mantiene tan lejos de la metáfora como de la literalidad. Y ello porque es un discursar asociativo lo que guía esas imágenes, algo indisolublemente ligado al aprendizaje del protagonista. Ni alegoría del cine ni recurso a lo sobrenatural: tragedia de un sujeto confrontado con una experiencia límite.

No olvidemos que *Arrebato* se origina en un delirio, arranca de él, un terror de la mirada que contempla. Ahora bien, detrás de esa pausa o fotograma rojo, suspensión en la que todo se ha detenido, no hay nada alegórico, una imagen de muerte que el crítico debe resucitar, descubrir o simplemente desvelar. Ahí, como en la aventura del filme, lo que reside es lo irrepresentable, la desaparición. Marta, la prima de Pedro, invitada a vigilar el sueño de mutación, osa nombrar ese instante, reproducir las palabras de su primo (¿serían las mismas?). Ese instante irrepresentable, esa merma, ese — como dirá el mismo Pedro en una ocasión— ‘síndrome de abstinencia’, no puede ser mencionado con esos términos ridículos, fuera del abismo de la mirada, fuera del conducto que señala la desgarrada voz, sin que resulte zafio, insostenible. Por eso, la película no puede ser reducida 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 quienes se internan en el relato, pues entre ellos existe un pacto enigmático que mezcla sus sensaciones, recuerdos y mutuos delirios. Es un viaje, una locura, al que somos invitados y que no sobrecoge por su inquietante literalidad, por su tenaz resistencia a la metáfora. En este sentido, la heroína es consustancial a la película.

La última mirada sin piedad. Terrores se apoderan de nosotros cuando la cámara de Pedro se dispara sola en la habitación sin haber sido manipulada por ningún personaje. Por su parte, y siguiendo la pista de la grabación, José se presenta en el apartamento de donde Pedro ha desaparecido. El único habitante que José encuentra es esta cámara y, con todo, la habitación parece inundada de calor humano. Pasan tres días en suspenso. Solo en la habitación, tal vez sin ingerir comida ni bebida. El revelado de la última película de Pedro muestra entonces un solo fotograma que contiene a Pedro en el postrer rodaje realizado por éste. Dicho fotograma, rodeado de otros ojos por doquier, es un orificio que indica a José un lugar de entrada para compartir la experiencia intensa de su compañero y luego disiparse para siempre. Y, con todo, hay otra mirada presente designada por un cambio de plano que nos coloca en el animado visor, ese ojo siniestro que engendra una mirada glacial, imperturbable, inexorable o, quizá, 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. Porque *Arrebato* entre terrorífica verdad y brillante metáfora, se perfila como una siniestra invitación a penetrar en uno de los agujeros más negros que el cine haya conocido.