

ARREBATO: UN ÉXTASIS SINIESTRO

Begoña Siles Ojeda ¹

Resumen

La película *Arrebato* del director español Iván Zulueta se estrena en 1980. Un estreno marcado por el fracaso comercial, pero exaltado por la crítica. Una exaltación que elevó a *Arrebato* a su estatuto de cine de culto, no sólo en el ámbito del cine español, sino también en el europeo.

Arrebato representa, tal y como señala uno de los personajes, “el cine como alucine”. La cámara cinematográfica no sólo atrapa la realidad cotidiana del protagonista, sino que literalmente atrapa hasta el alucine al protagonista. Cámara vampira que arrebató hasta el éxtasis siniestro al personaje. Un éxtasis siniestro que estructura el texto narrativo de *Arrebato*, tal y como desde el análisis narratológico intentaré vislumbrar.

PALABRAS CLAVE: cine español, cine contemporáneo, lo siniestro, análisis textual

Abstract

The film “Arrebato” from the Spanish director Ivan Zulueta was released in 1980. A release marked by a commercial failure but acclaimed by the critics. “Arrebato” then, became not only in Spain but also in the rest of Europe, a “cult movie”

“Arrebato” represents, as one of the film characters states, “movies as something hallucinatory”. Not only the film camera trap the main character everyday life but also the character’s hallucination. A “vampire” camera that sucks the character’s sinister ecstasy. A sinister ecstasy that structures the narrative text of *Arrebato* As I will try to explain from the narrative analysis point of view.

Introducción

La película *Arrebato* del director español Iván Zulueta se estrena en 1980. Un estreno marcado por el fracaso comercial, pero exaltado por la crítica.² Una exaltación que elevó a *Arrebato* al estatuto de cine de culto, no sólo en el ámbito del cine español, sino también en el europeo.

Arrebato refleja una mirada extravagante y anacrónica tanto por motivos estéticos como de contenido en el cine español. A nivel estético destila el aire moderno de la cultura pop y de las nuevas tendencias audiovisuales - cine independiente, cómc-; y a nivel de contenido crea una historia con temas más acordes con la realidad política y social de la nueva España democrática, como las drogas, el vampirismo-psicosis, la movida

madrileña.³ Por tanto, una historia alejada de los temas recurrentes en el cine español de la época: por una parte, una representación costumbrista y esperpéntica sobre la Guerra Civil o la dictadura de Franco, y, por otra, de ese cine comercial conocido como “españolada” o “destape” que intentaba plasmar cómo la sexualidad de los españoles dejaba atrás la censura y las represiones en el reciente régimen democrático. Motivos, entre otros, que han llevado a la película *Arrebato* a ser considerada una obra de culto.

Así pues, *Arrebato* representa, tal y como señala uno de los personajes, “el cine como alucine”. La cámara cinematográfica no sólo atrapa la realidad cotidiana del protagonista, sino que literalmente atrapa hasta el alucine al protagonista.

Cámara vampira que arrebató hasta el éxtasis siniestro al personaje. Un éxtasis siniestro que estructura el texto narrativo de *Arrebato* hasta situar al personaje principal Pedro en la psicosis, en la locura.

Ahora bien, cómo abordar la fuga siniestra de *Arrebato*. Desde el análisis textual que consiste en leer literalmente el texto.⁴ Para llevar a cabo este tipo de análisis voy a seguir dos métodos teóricos: el narratológico y el psicoanalítico, por considerar que ambas teorías son complementarias. El primero permite estudiar las estructuras organizativas de los textos narrativos; escudriñar el texto de una manera eficaz, pragmática, al nombrar y conceptualizar todos los significantes del mismo. El segundo método permite reflexionar sobre la subjetividad que moviliza todo texto artístico; mirar en el texto las pasiones que encierra al alma humana. Pasiones como la culpa, la violencia, los celos, los miedos, las manías, los resentimientos, las ambiciones. Todos sabemos, por experiencia, que el cine, la literatura y otras artes, además de hacernos pasar un buen rato, conmueve nuestras pasiones más íntimas e inconscientes.

El escritor Juan José Millás señala que “el relato es una forma de conocimiento cuyos contenidos llegan a aquellas partes del ser humano a las que no se puede acceder de otro modo. El relato proporciona una sabiduría inconsciente, pero no por ello menos eficaz ni necesaria que la consciente”. Por eso, continúa Millás, “si Freud se acercó a los grandes mitos de la literatura para explicar y explicarse el alma humana, fue porque comprendió que de algún modo el arte, en general, hablaba de las pasiones humanas y a través de él podemos hacernos más sabios”. (Liébana, 2003: 11-13)

Freud

Sigmund Freud estudia lo siniestro en el ensayo publicado en 1919 titulado, precisamente, “Lo siniestro”. Para su investigación toma como referencia, no sólo la experiencia de la vida psíquica de sus pacientes, sino también, como él mismo señala, el “material de la estética”, en concreto, el literario. Principalmente, y entre otras obras literarias, destaca para su análisis, las palabras del poeta Schelling, el cuento *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann y ciertos cuentos de hadas. (Freud, 1997: 2483)

La definición que Freud da de lo siniestro son unas palabras que el poeta Schelling escribió: “Se denomina Unheimlich –lo siniestro- todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”. (Freud, 1997: 2487)

Ahora bien, ¿qué es aquello que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado como siniestro en la estructura narrativa de la película de Iván Zulueta, *Arrebato*?

I Parte

La estructura

La incertidumbre y El punto de vista

La incertidumbre

Freud se pregunta cómo se estructura un texto de ficción para que ciertos acontecimientos provoquen una sensación siniestra, cuando esos mismos acontecimientos en los cuentos de hadas o relatos fantásticos no se perciben como siniestros para el lector. Freud llega a la conclusión de que son dos los elementos que configuran este carácter: la incertidumbre y el punto de vista.

“Es verdad que el poeta provoca en nosotros al principio una especie de incertidumbre, al no dejarnos adivinar –seguramente con intención- si se propone conducirnos al mundo real o a un mundo fantástico, producto de su arbitrio”. (Freud, 1997: 2491). Y, más adelante, considera que uno de los procedimientos más “frecuente y fácilmente”

para evocar en las narraciones efectos siniestros es cuando “se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; (...)” (Freud, 1997: 2500).

En definitiva, para Freud el poeta convoca lo siniestro en un texto artístico, cuando se produce una incertidumbre en el lector al no tener claro si los hechos que se están narrando pertenecen a la realidad o a la fantasía.

Se trata, como señala Jesús González Requena, de una “incertidumbre estructural que afecta al estatuto del universo narrativo”.⁵ En el sentido, “no de dar una respuesta a si nos encontramos ante una ‘legalidad narrativa’, la de la ‘realidad’ o la del ‘cuento maravilloso’, sino en la posición - y, consiguientemente, en la experiencia - de incertidumbre a la que es conducido el lector del relato siniestro”. (González, 1997: 55)

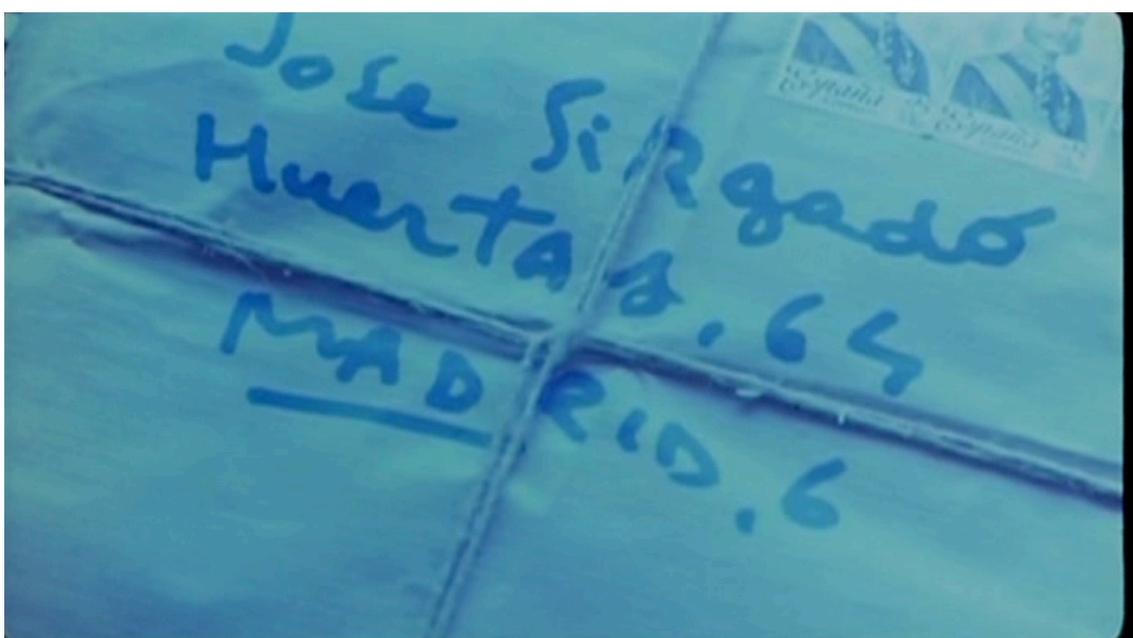
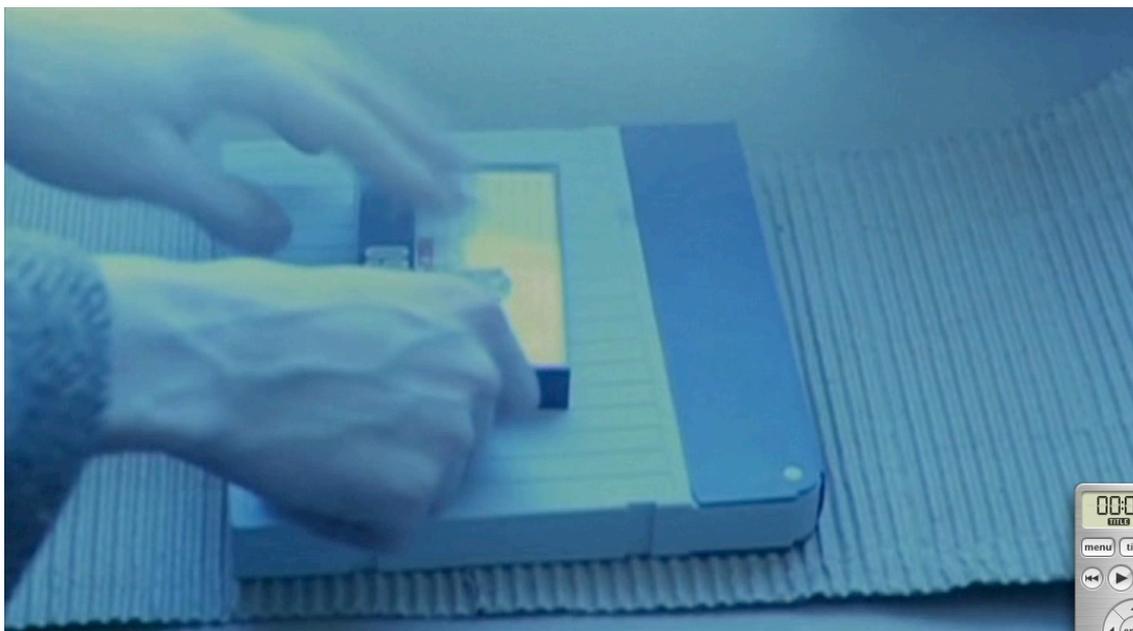
El punto de vista

Una “posición de incertidumbre” enfatizada por el punto de vista; ésta no consiste en dar una respuesta a si los acontecimientos se estructuran bajo los parámetros de una narración de los cuentos maravillosos, fantásticos, o no, sino “por la puesta en suspenso de las convenciones que rigen ese extraño mundo en el que el lector se ve introducido. Experiencia de incertidumbre, decimos, sobre las convenciones que lo rigen y, por tanto, sobre la lógica, el orden, la legalidad que anima el universo narrativo. Así pues, el lector que atraviesa, de la mano del protagonista, ese insólito universo narrativo, participa, en su lectura, de una experiencia de quiebra del juicio de realidad. [...]” (González, 1997: 56)

En *Arrebato*, el lector entra en el universo narrativo, desde lo que se podría considerar la existencia de “la hipertrofia de un único punto de vista” (González, 1997: 58): el de Pedro, el protagonista.

Pedro: “Esta misma mañana te enviaré la película reconstruida y la cinta grabada. (...) José, soy yo, Pedro. ¿Me recuerdas? Esto que te mando es...tú échalo y míralo. O mejor, devóralo y digiérelo. A poder ser de inmediato, puede

resultar urgente. Si ocurre lo que me imagino nadie mandará la última película... Tendrás que venir tú a por ella". (Fotogramas 2 y 3)



Así pues, parece que lo siniestro en *Arrebato* se encuentra ligado al punto de vista de Pedro, el protagonista, narrador explícito de los sucesos contados por la historia de manera epistolar. Una carta audiovisual dirigida a José Sigardo, narratario explícito, el doble de Pedro, con el que se inicia y se clausura el texto de *Arrebato*, cuando la historia muestre que Pedro ha atravesado definitivamente cierta frontera sin retorno. La estructura narrativa epistolar va indicando de manera fragmentaria la caída en el abismo de la locura de Pedro. Un personaje de los que todos dicen, y él mismo sospecha, que se

está volviendo loco. Y la experiencia de la locura lleva consigo la quiebra del sentido de la realidad hasta el delirio.

Resumamos lo que Pedro le cuenta a José en la cinta de cassette y en la bobina de super 8: nada más ni nada menos que está siendo devorado fotograma a fotograma en diferentes sesiones por su cámara cinematográfica.

¿Cómo le va devorando? El tomavista cinematográfico graba la siguiente escena: Pedro se tumba a dormir enfrente de la cámara y ésta se dispara sola e inicia la grabación. (Fotograma 5) Pedro al revelar la película lo único que ve son unos fotogramas rojos. Fotogramas rojos que van en aumento en cada sesión de grabación. Cámara vampira que en cada grabación chupa la sangre de Pedro. O por lo menos eso es lo que él cree, tal y como se lo cuenta y nos lo cuenta su prima Marta.



Marta: “Convertir una peladura (Marta se refiere a las tiras de película que Pedro, su primo, le ha enseñado) en unos vampiros que vienen y te chupan la sangre... ¡Pedro, puede ser peligroso! Tú te has fijado cómo estás, cómo está todo... Tú sabes que yo no voy a dejar que venga mañana ésta (por la cámara) y te devore cual mantis religiosa”.

¿Qué puede ser peligroso? No parece ser el hecho de que la cámara sea un vampiro, sino el llegar a pensar y, además, creer que la cámara de cine es una cámara vampiro que le está chupando la sangre.

La exclamación de Marta deja en evidencia que esos hechos que su primo le ha narrado carecen de lógica, o que están más cerca de la locura que de la cordura, dejando en evidencia “la experiencia de la quiebra” con la realidad. (González, 1997: 56). De ahí que las siguientes palabras que Marta pronuncia hagan referencia a la relación de su primo con la realidad, o mejor, con la pérdida de interés por ésta: “Tú te has fijado cómo estás, cómo está todo...”

Y esto no debería sorprender porque Pedro ya lo había contado: “De nuevo sentía un ritmo. Mi ritmo. Aislarse y renunciar a la gente volvía a ser encantador. Y el cine y yo volvíamos a ser cómplices. [...] La noche no había estado mal, ahora era yo quien no estaba para ciertos trotes. Y de nuevo perdí el hilo, todo el hilo, no tenía fuerza ni para llorar cuatro días, ni para sobrevivir un minuto más...”.

II Parte

El contenido

“El cine como alucine”

Películas familiares

En *Arrebato* la intertextualidad cinematográfica está presente en cada secuencia. Constantes citas de películas y, además, todos los personajes trabajan en el cine: José Sigardo es director de cine de terror-fantástico, de vampiros; la prima Marta es técnico; Ana es actriz. Y Pedro, nuestro personaje principal, es director de películas familiares. Pero películas familiares que no son sentidas como grabaciones amables, cariñosas, gratificantes que forman parte de la memoria familiar.

Pedro: “(...) Si no llega a ser por ti, yo seguiría filmando a mi tía, o como mucho a mi prima Marta (...)”

Marta: “A la tía le ha sacado haciendo de todo, cantando, bailando, tocando el piano, cosiendo, menos en el cuarto de baño, todo lo demás”. (Fotogramas 8 y 9)



José: ¿Pero lo que hace son historias, son en plan documental?

Marta: “ Ni idea, ¿crees tú que las enseña? (...) Pero lo que sí sé, es que más de una vez, cuando paso por la puerta de la habitación, le he oído llorar desesperadamente, y de llorar no son. Sus propias películas le espantan, le horrorizan. ¿No es tremendo? Para él, esto es como una entrega. Sus propias películas”.

Literalmente hay algo en lo familiar que le horroriza. Y como señala Freud, lo siniestro afecta a lo familiar.

“No cabe duda que dicho concepto está próximo a lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no menos seguro que el termino se aplica a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante. (...) Lo siniestro sería aquella suerte de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (Freud, 1997: 2483-84)

Y aquí debemos preguntar, al igual que Freud, ¿bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas? O, más concretamente, ¿por qué esas películas familiares se vuelven espeluznantes?

El ritmo: La pausa

Si escuchamos las palabras de Pedro, sus películas carecen de la esencia de un elemento estético: el ritmo preciso, la pausa.

Pedro: “¿Que me expliques qué tengo que hacer para grabar el ritmo preciso? ¿qué tengo que hacer con la pausa? La pausa es el talón de Aquiles. Es el punto de fuga. Nuestra única oportunidad”.

¿Cómo define Pedro la pausa?

Pedro: “¿Cuál era tu colección de cromos preferida?”

José: “Las minas del Rey Salomón”. (Fotograma 12)



Pedro: “Adoro dar con los objetos propios. Dime, ¿cuánto tiempo te podías pasar mirando esto...? Años, siglos, toda una mañana. Imposible saberlo. Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado, en plena pausa. Arrebatado. Mira. Vaya, no estás mal. Pues de eso se trata, nada de recuerditos. Al contrario, tendrá que ser aquí y ahora”. (Fotogramas 13 y 14).



Pedro está obsesionado por grabar aquella sensación de la infancia donde el tiempo y el espacio desaparecen en una comunión total, en una fusión casi mística con el objeto, con el juguete, con el juego.

La infancia: Aquí y ahora

Lo hemos oído. La pausa que quiere representar Pedro a través de las imágenes cinematográficas es la fuga, el éxtasis, el arrebatado, sin tiempo y sin espacio. El aquí y el ahora de la infancia. La infancia perdida que Pedro cree que puede ser recuperada a través de las imágenes cinematográficas.

Pedro: “Yo no quería entablar contacto con la gente, tú lo sabes, quería que mi relación se produjese exclusivamente a través del cine. Filmando y proyectando”.

Filmar y proyectar, ser cómplice con el cine. “El cine y yo volvíamos a ser cómplices”. Cómplices para recusar, para no aceptar el paso del tiempo. Vivir aquí y ahora, sin aceptar que el transcurrir del tiempo es la esencia que nos hace sujetos.

Pedro: “A todo esto: ¿Qué años tiene tu primo?”

Marta: “Depende. Es un tío que lleva viviendo 27 años y tiene 12” (Fotograma 15)



El mismo Pedro lo dice: “Los polvos me hacen crecer. Tú deberías tener más cuidado, te veo mayor”.

Pedro vive o, mejor, quiere vivir en una casa familiar donde el tiempo ni se represente, ni se proyecte. De ahí la angustia, lo espeluznante de las películas que graba; porque no hay pausa en el tiempo, ni siquiera en la casa familiar

La infancia añorada como espacio imaginario de plenitud, de totalidad. Espacio especular del narcisismo.

“Ese espacio absolutamente imaginario que es el de la identidad (yo = otro, yo - con-el - otro = todo: tal es la fantasía de plenitud absoluta del deseo que se construye el Yo”. (González, 1997: 67)

El fotograma rojo: El alucine del cine.

En *Arrebato*, la pausa, el éxtasis, no se puede conseguir a través de las grabaciones y proyecciones de la realidad de la casa familiar, ni de la realidad del mundo.

Pedro: “Por fin llegó un día en que no tenía nada nuevo que ver, que me sorprendiese o maravillase, ni fuerzas para filmar, ni nada, mi voz se había agravado y mi aspecto también. La última película me había salido negra, la cámara me la utilizaban los demás. Y yo no la quería ni ver, sólo quería olvidarme de mi cine y, tal vez, suicidarme. ¡Qué había sido de tanto éxtasis, magia y arrebato! De aquel estado de gracia que iba a recuperar, donde estaban mis puntos de fuga. No me lo podía ni plantear. Lo había cargado todo. Me despegué y eché a todos”.

Tras oír las palabras de Pedro, comprobamos que la realidad se le ha resquebrajado, se ha agujereado penetrando en ella lo real. Entendiendo lo real como la otra cara de lo imaginario, lo ininteligible, aquello que deja en evidencia que la realidad no está hecha a nuestra imagen especular imaginaria. (González, 1997: 56) Incapaz de representar la realidad, como legible, lo real, lo ininteligible, de la realidad aparece como algo imposible de representar. Metafóricamente Pedro lo expresa muy bien: “La última película me había salido negra”.

Por tanto, en la película *Arrebato* a Pedro, ante lo real que irrumpe en la realidad, sólo le queda ser atrapado por la cámara cinematográfica.

“Es como si la cámara se hubiese negado a fotografiar. Sabía que algo había pasado, aquella película me devolvía mi fuerza. Inmediatamente supe que no quería otra cosa

que aquello y en más cantidad... Sólo quería más de eso. ¿Y qué era eso? De nuevo recuperaba rápidamente los nuevos viejos hábitos. De nuevo sentía un ritmo, mi ritmo. Aislarse y renunciar a la gente volvía a ser encantador. Y el cine y yo volvíamos a ser cómplices. ¿Aunque cómplices de qué? Eso no estaba nada claro. Aquel fotograma rojo. ¿Era una coincidencia o se trataba de una incompatibilidad entre la película y mi arrebatado? Por otro lado, ni yo había elegido el tema a filmar, ni me extasiaba lo más mínimo verme dormir en la proyección. (...) El placer estaba del otro lado. Y yo me sentía tan bien, que volvía a esperar otros cuatro días, muerto de curiosidad por ver una nueva mancha roja. (...) No tenía nada que temer...sólo tenía que entregarme. Me poseían, me devoraban. Y yo era feliz en la entrega; como ante semejante pasión, total y arrebatadora. Yo siempre había sabido que yo y el cine planeábamos algo especial basado en confianzas mutuas o más bien, en mi caso, en idolatrías totales. Pero había sido necesario estar al borde del abismo para enterarse de lo que pasaba. Era cuestión de dejarse hacer más que hacer". (Fotogramas 16 y 18)





Ni tiempo, ni espacio: la pausa, el punto de fuga, tal y como lo describe Pedro. De ahí que “el cine es alucine”, el delirio de Pedro: “Fue a partir de ahí cuando he vivido mi plenitud cinematográfica”. La plenitud de Pedro se halla en el delirio psicótico. Una fusión total con el objeto...con la cámara cinematográfica.

De ahí el éxtasis siniestro de *Arrebato*: El psicótico nada puede hacer ante “lo real desintegrando el tejido de la realidad”. (González, 1997: 66) Y lo real que desintegra la realidad de la casa familiar y de la existencia de Pedro tiene que ver con el transcurrir del tiempo. Pedro intenta paralizar el tiempo, alcanzar la “plena pausa” con la cámara cinematográfica. Un acto imposible: no hay pausa en el tiempo. El saber de la experiencia humana consiste en sentir que el tiempo avanza hacia la muerte. No encontrar sentido a esa experiencia, será sentir, al igual que el protagonista de *Arrebato*, la vida y el tiempo como un espacio siniestro.

Y por ello, como señala la definición del poeta Schelling parafraseada por Freud: “Se denomina Unheimlich –lo siniestro- todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”. Lo real siempre se manifiesta aunque quisiéramos que permaneciese secreto, oculto.

FICHA TÉCNICA

Dirección y Guión: Iván Zulueta. **Producción:** Nicolás Astiárraga. **Dirección de Fotografía:** Angel Luis Fernández. **Intérpretes:** Eusebio Poncela, Cecilia Roth, Will More, Marta Fernández- Muro, Helena Fernán- Gómez. **Nacionalidad:** España. 1979

REFERENCIAS

Bioy Casares, A. (2003). *La invención de Morel*. Madrid: El País, Clásicos del S.XXI, pp.155.

Freud, S. (1984) *Más allá del principio del placer*. Biblioteca Fundamental de Nuestro Tiempo. Madrid: Alianza Editorial, pp. 81-139.

----- (1997). “Lo siniestro”, *Obras Completas, Tomo 7*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2507.

Gómez, F. (2001). *Arrebato. Ivan Zulueta (1979)*. Valencia: Nau LLibres, Octaedro, 125 pp.

González Requena, J. (1997). “Emergencia de lo siniestro”, *Trama y Fondo, Lectura y Teoría del Texto nº2*, abril, pp. 51-77.

Liébana, T. (2003). *El cine en el diván. El lado oscuro de los héroes de cine*, Madrid, Punto de Lectura.

VVAA. 1990. *Archivos de la Filmoteca, Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, nº6, año II, Junio / Agosto, pp. 88-122.

FILMOGRAFÍA de Iván Zulueta

Largometrajes

Un, dos, tres, al escondite inglés (co-dirigida con José Luis Borau, 1969)

Cortometrajes

Agata (1966), *Ida y Vuelta* (1967), *Kinkong* (1971), *Frank Stein* (1972), *Te veo* (1973) *Roma-Brescia-Cannes* (1974), *Mi ego está en Babia* (1975), *Hotel* (1975), *Aquarium* (1975), *Complementos* (1976), *Fiesta* (1976), *A mal gam* (1976), *El mensaje es facial* (1976), *Leo es pardo* (1976), *Tea for two* (1978), *Párpados* (1989, para TVE, capítulo de *Delirios de amor*), *Rittessi* (1991, para TVE, capítulo de la serie *Crónicas del mal*).

¹ Doctora y profesora titular de la Universidad CEU - Cardenal Herrera de Valencia, España. Es autora de los libros *La mirada de la mujer y la mujer mirada. En torno al cine de Pilar Miró* (Universidad del País Vasco, 2006) y *Miró. Creadora Audiovisual* (Ediciones del Orto, 2006) y coautora de *La identidad de género en la imagen televisiva* (Instituto de la Mujer, Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 2004). Ha escrito capítulo de libros y artículos varios centrados en el análisis cinematográfico, desde una perspectiva de género. Correo electrónico: besileso@uch.ceu.es

² Galardonada con el Premio Especial de Calidad del Ministerio de Cultura en 1979.

³ *Arrebato* contiene temas y personajes que después el cine de Almodóvar ha reflejado y potenciado – como fue el fenómeno social y creativo de la movida madrileña -. Pedro Almodóvar, que todavía no había realizado ninguna película, estuvo en el rodaje de *Arrebato*, pero no participó en el proceso, sólo dobló a uno de los personajes.

⁴ El método de análisis textual que voy a llevar a cabo se encuadra dentro de la Teoría del Texto. Una metodología, la Teoría del Texto, elaborada por el catedrático Jesús González Requena a lo largo de toda su obra.

⁵ Jesús González Requena, en este artículo, realiza un estudio exhaustivo del texto de Freud, “Lo siniestro”. Llega a la conclusión de que uno de sus puntos ciegos es el no indagar más en profundidad sobre el punto de vista en las narraciones. Esto le hubiese permitido relacionar lo siniestro con la psicosis.