

Avatares del fantasma en la imagen registrada. Nota sobre *Arrebato*

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Vicissitudes of the fantasy in the registered image. Note on *Rapture* (Zulueta, 1979)

Abstract

In this article we work on questioning certain aspects of the audiovisual configuration of *Rapture* (Iván Zulueta, 1979) in order to reveal its fantasmatic structure and reflect on the nature of the cinematographic device. We take as reference the contributions of semiotics, the Gestalt theory and psychoanalysis. This is considered an exemplary text, that questions the experience of jouissance and offers a detailed analysis of the film-maker's practise, who will end up killing his characters with his work tool: the camera.

Key words: Cinema. Image. Fantasy. *Rapture*. Zulueta.

Resumen

En este artículo nos ocupamos de interrogar determinados aspectos de la configuración audiovisual de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) para poner de manifiesto su estructura fantasmática y reflexionar sobre la naturaleza del dispositivo cinematográfico, tomando como referencia las aportaciones de la semiótica, la teoría de la Gestalt y el psicoanálisis. Se trata de un texto ejemplar que cuestiona la experiencia del goce y analiza con detalle la práctica del cineasta, el cual terminará matando a sus personajes con su herramienta de trabajo: la cámara.

Palabras clave: Cine. Imagen. Fantasía. *Arrebato*. Zulueta.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-106

A finales del siglo XVIII comenzaron a desarrollarse una serie de instrumentos que permitieron ampliar el campo de lo visible y ensayar nuevas formas de expresión, nuevos procedimientos que servirían para excitar la imaginación del gran público y preparar el advenimiento del cinematógrafo. Tal es el caso del *fantascopio*, un dispositivo óptico derivado de la linterna mágica que permitió a Robertson proyectar imágenes en movimiento sobre la pantalla, macabras escenas aderezadas con efectos sonoros y trucos de teatro que provocaron reacciones de asombro y estupor. Max Milner señaló que el éxito de su espectáculo estuvo en parte motivado por su capacidad para crear un espacio comparable al del *sueño*

1 MILNER, M. (1990). *La fantasmagoría*. México: FCE.

2 MARTÍN ARIAS, L. (2008). *En los orígenes del cine*. Valladolid: Castilla Ediciones, 87

3 LACAN, J. (1999). *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós, 417.

4 IX Congreso Internacional de Análisis Textual, ¿Qué es el cine?, organizado por la Asociación Cultural *Trama y Fondo* y celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid en octubre de 2017.

5 BENET, V. J. (2006). «La materia del instante», Cueto, R. (Ed.). *Arrebato... 25 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 306. Sánchez Navarro recordaba en este mismo libro que la verdadera ambición de Edison había sido inventar un instrumento que permitiera a los vivos comunicarse con los muertos, demostrando así que el hombre sueña despierto y muchas de sus acciones están motivadas por fantasías que delatan aspiraciones imposibles.

6 HEREDERO, C. F. (1989). *Iván Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares, 21. El mismo autor afirmó que, en este cuento fantástico, el acto de filmar equivale a registrar un proceso hacia la destrucción y, en última instancia, hacia la muerte (192).

7 El nº 6 de *Archivos de la Filmoteca* (1990) contiene varios trabajos sobre la película. Véase también: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995). «El cine de Iván Zulueta: entre el pastiche y la tragedia», en *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. AGUILAR, C. *Arrebato*, en VV. AA. (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. COMPANY, J. M., MARZAL, J. J. (1999). «La mirada en el cine: una mirada cautiva(dora)», en *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. GÓMEZ TARÍN, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar Arrebato*. Valencia: Nau Llibres / Octaedro.

mediante la combinación de luces y sombras, imágenes reales y virtuales, agregando en las conclusiones de su ensayo que la fantasmagoría *toca las raíces mismas del fantasma*¹.

En este punto, podemos recordar que el estadio del espejo, la escena primordial y el fantasma constituyen el *fundamento* de la teoría del espectáculo cinematográfico², y que la definición de «fantasía» propuesta por Laplanche y Pontalis en su célebre Diccionario comienza, precisamente, con la palabra *guion* –término inspirado a todas luces en Lacan, el cual advirtió en su seminario sobre *Las formaciones del inconsciente* que el fantasma está articulado en el significante y su aspecto de *guion* o *historia* constituye una dimensión esencial. El sujeto, decía, suele presentarse en ese guion bajo *formas diversamente enmascaradas*³.

Quisiéramos aprovechar la ocasión que este Congreso⁴ nos ofrece para interrogar la función que el fantasma desempeña en la configuración general de una película como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), que en opinión de algunos autores *plantea con lucidez radical la base fantasmagórica que está en el origen de la imagen cinematográfica, el pacto que pretende trascender la muerte a través de la desmaterialización*⁵, y cuyos protagonistas vendrían a ser algo así como la representación en escena del propio realizador, su *alter ego*⁶.

Por motivos de espacio, no podremos mencionar todo lo que la crítica especializada ha comentado al respecto⁷ –incluyendo referencias explícitas a la temática de la fantasía y el delirio, a sus guiones literarios, televisivos y artísticos–, por lo que nos veremos obligados a sintetizar y destacar únicamente lo más relevante, lo concerniente a aspectos fundamentales de una puesta en escena marcada por algo irrepresentable que orienta y determina, no obstante, los propios engranajes de la representación, al menos, en algunos momentos de máxima tensión dramática.

Arrebato es una película singular que ocupa una posición privilegiada en el conjunto de la producción española por su manera de abordar unos temas que apenas habían sido manejados con anterioridad, por su desparpajo y sinceridad a la hora de retratar a

unos personajes que juegan con la muerte para sentirse vivos, que recurren a ciertas substancias para experimentar sensaciones extraordinarias y van, como si dijéramos, cavando su propia tumba antes de tiempo. Por su manera de reflexionar, también, sobre la práctica del cineasta y su relación con las imágenes en el contexto del género fantástico, empleado como excusa para dar cuenta de una experiencia absorbente y destructiva. De hecho, se trata de una película que narra las peripecias de un personaje –quizás dos– que termina devorado por su propia cámara de Super-8, transformado en pura imagen.

En cierto sentido, podríamos ver la película como un relato confesional que gravita sobre una cámara asesina, que mata y fulmina sin dejar rastro; una cámara vengativa que hace las veces de una *mantis religiosa*: poderosa analogía que despierta fobias míticas y fantasmas de agresión. Sabemos además que la mantis exhibe en sus patas dos ocelos circulares al adoptar la postura espectral de ataque que sirven para hipnotizar a sus víctimas y vencer su resistencia; dos ocelos semejantes al objetivo circular de la cámara. De manera que si ésta ha funcionado siempre como una metáfora del ojo, no sería descabellado afirmar que en este caso representa a la pulsión escópica, potencia destructora en el campo de lo visible, mirada mortífera, cuyos resultados se aprecian también en películas como *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1961) o *Pánico en el transiberiano* (Eugenio Martín, 1972).

Merece la pena recordar que Roger Caillois explicaba en *Medusa y Cia* que todo círculo resulta hipnótico por naturaleza y la eficacia del ocelo está determinada por su tamaño desmesurado: su poder de fascinación es óptico y su objetivo aterrar. Quizás por eso hallamos, ya en la parte final, varios planos cortos que muestran la cámara como un objeto hiperbólico, monstruoso, que invade la pantalla para hacernos sentir el impacto de su presencia. Una cámara-hembra.



Al margen de las cuestiones perceptivas, implicadas siempre en nuestra experiencia de la imagen, ya sea estática o en movimiento, lo cierto es

⁸ En esos términos se explicaba David Hume en el décimo capítulo de su *Investigación sobre el conocimiento humano*, que terminaba proponiendo la quema de todos aquellos libros de teología y metafísica escolástica que no tuvieran razonamientos abstractos sobre cantidades y números, ni razonamientos experimentales sobre cuestiones de hecho o existencia. No serían más que sofistería e ilusión.

que estamos ante una película perteneciente a un género cultivado desde los orígenes del cine en el que es habitual encontrar toda clase de situaciones fabulosas y fenómenos paranormales que tienden a confundir ficción y realidad; un género asociado a ese tipo de historias y sucesos milagrosos que los ilustrados denunciaban como algo irracional e ininteligible, comprensible tan solo por la propensión de la humanidad ignorante a lo maravilloso⁸. Al igual que sucede en las religiones animistas, se advierte en esos casos la actuación de un mecanismo de proyección que facilita el intercambio de atributos y cualidades entre los objetos más dispares, entre seres e imágenes, cámaras y personas, mediante el cual se hace posible lo imposible: que los muertos resuciten y los gatos ladren.

⁹ CASSIRER, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: FCE, 152.

Los especialistas⁹ han explicado que, en el contexto del pensamiento mítico-mágico, la imagen no se percibe solo como *mera* imagen, sino como algo que contiene la esencia de la cosa representada, su demonio y su alma, como bien demuestra la actitud de los niños ante sus juguetes favoritos o de los fieles ante las estatuas de sus dioses. El temor de los hombres primitivos a las cámaras –reanimado por Zulueta en su película– participa de una superstición atávica que les forzaba a creer en la posibilidad de perder sus almas si se dejaban fotografiar, lo cual supondría enfermedad o muerte segura. Al explicar las costumbres de las sociedades antiguas y la naturaleza del tabú, señalaba James Frazer que los hombres primitivos vivían sometidos a un peligro *espiritual o fantasmal y, por tanto, imaginario*, aclarando a continuación que, no por imaginario, sería menos real: la imaginación actúa sobre el hombre como la *gravitación física* y puede matarle igual que *una dosis de ácido prúsico*¹⁰.

¹⁰ FRAZER, J. G. (1989). *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE, 267. Freud repite la misma idea en «Psicoterapia (Tratamiento por el espíritu)», *Obras Completas, III*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, 1018: aunque sea imaginario, el dolor no es menos real ni violento.

¹¹ TARÁSOV, L., TARÁSOVA, A. (1985). *Charlas sobre la refracción de la luz*. Moscú: MIR, 47.

La experiencia parece demostrar, en efecto, que el sentimiento de terror puede estar motivado por objetos que no existen, que no tienen consistencia material; incluso por un reflejo, una ilusión óptica, como los fantasmas de Broken o los barcos suspendidos sobre el océano que estremecían a los marineros de antaño¹¹. Séneca decía que la imaginación provoca a menudo más sufrimiento que la realidad y Macbeth lo confirmaba al declarar que siempre es menor el horror presente que el imagi-

nario. Nada existe más real que la nada.

Aunque algunos hayan asegurado que lo imaginario y lo real *no pueden coexistir*, por tratarse de dos tipos de objetos, sentimientos y conductas *totalmente irreductibles*¹², sabemos que lo imaginario puede ocasionar terribles dolores y provocar reacciones somáticas directas, lo mismo que el vapor de agua o el aroma de las flores. El *dolor fantasma* designa, por ejemplo, el dolor que sigue experimentando el enfermo en el miembro que ha perdido tras haber sufrido una amputación, la fijación de una huella en los centros nerviosos, tan opaca y resistente que es capaz de prolongarse en el tiempo, como el sonido punzante de una nota musical, algo que no para de vibrar. Por lo demás, es de sobra conocido que la puesta en escena diseñada en determinadas situaciones eróticas tiende a satisfacer en lo imaginario algo que también permite experimentar *orgasmos completos*¹³.

La percepción de ciertas imágenes puede alterar el sistema nervioso y provocar espasmos musculares, temblores y encogimientos, cambios de temperatura bruscos y sensaciones sinestésicas, lo cual demuestra que lo imaginario puede llegar a repercutir sobre lo real del cuerpo, lo mismo que un destello sobre la retina. Por eso veíamos a Pedro arrebatado, estremeciéndose ante las imágenes fascinantes que había filmado con la ayuda de su *aparato prodigioso* (Interval Timer E), devorando las uvas de Baco, aunque todavía estuviera lejos de su *verdadera trayectoria*.

La película arranca con las palabras de un discurso que tiene la estructura de una carta y servirá para ir pautando el devenir de los acontecimientos, para conectar tiempos y espacios. Un discurso narrado en primera persona que desempeña una función dramática de primer orden. Ya en los primeros momentos se nos dice en dos ocasiones que los protagonistas solo se han visto *dos veces* en su vida, estando la segunda acompañada por unas imágenes sacadas de *La segunda oportunidad*: programa de seguridad vial emitido por televisión a finales de los setenta que arrancaba con un automóvil estrellándose contra una piedra gigantesca, hasta que una voz acusmática afirmaba con gravedad: *El hombre es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra*.

12 SARTRE, J.-P. (2005). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada, 205.
MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 60.

13 FREUD, S. (1972). *Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas, VI*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2323.



Referencia que refuerza, por asociación implícita, la fatalidad de un encuentro inevitable, chocante, un golpe brutal. Para subrayar el carácter explosivo de la relación se han utilizado imágenes prestadas que reaniman y potencian los recuerdos de José Sirgado, que verá a Pedro como una piedra, su piedra de toque. La operación del montaje ha valido para dar sentido a un encuentro impactante, demostrando su importancia en un proceso de escritura que implica aspectos semánticos, sintácticos y rítmicos. Es un operador semiótico que corta y sutura, ajusta y desplaza, impone y ordena. Los planos del accidente marcan, pues, el inicio de un *flashback* y establecen una diferencia de posiciones entre dos elementos: la piedra y el conductor. Aunque sepa que va a chocar, el conductor no pisará el freno ni desviará su trayectoria. Pedro retorna del pasado como un mal sueño, y por eso lo vemos surgir también como una forma evanescente en la escena del baño, como una especie de imagen alucinatoria, y como un pájaro al acecho, en una posición que subraya su aspecto fantasmagórico, acentuado además por la iluminación tenebrista y el sonido de un graznido.

Se intuye aquí que estamos ante una paráfrasis del viejo mito de Narciso filtrado por las obras de Stevenson y Poe¹⁴. De ahí, precisamente, las constantes alusiones al número «dos», que aparece y reaparece para confirmar un juego de ida y vuelta entre el yo y el otro, entre el cineasta amateur y el profesional, que mantienen una relación algo más que platónica. Además de las referencias ya citadas, no está de más recordar que se trata del segundo largometraje de Zulueta y también hallamos otros elementos que insisten en lo mismo: la escena que muestra a Pedro acercándose por detrás de Sirgado para formar un cuerpo de dos cabezas, justo después de surgir como un reflejo sobre el televisor, la adopción de la misma vestimenta, la superposición de rostros y la repetición de situaciones, sin olvidar las palabras angustiosas de Pedro al percatarse de que solo le quedaban *dos veces, dos sueños, dos dosis, dos arrebatos, dos lo que fuera, pero dos*.

Desde una perspectiva dramática, no cabe duda de que Pedro es un personaje más rico y sugestivo que Sirgado, porque tiene varias caras y va cambiando de registro en función de las circunstancias. Unas veces lo vemos como un adolescente exento de obligaciones y deberes en un mundo acolchado, como un niño mimado que pasa las horas muertas

¹⁴ En la breve reseña publicada en el n° 16 de *Contracampo* (1980), Julio P. Perucha se refirió ya al doblamiento del sujeto.

mirando y remirando su colección de tebeos y rodando películas absurdas que le hacen llorar, y otras como un perverso polimorfo cuyo único propósito es buscar *placeres adicionales*, como alguien que vive el cine como «alucine» y posee una especial sensibilidad, acusada por el uso de sustancias que transforman y aceleran, que inspiran grandes hazañas: ¡*Me esperan nuevos sitios, otras gentes, lugares famosos que nadie conoce!* ¡*Miles de ritmos ocultos que yo descubriré!* ¡*El espejo abrirá sus puertas y veremos... lo Otro!* ¡*Así es que quietos... quietos todo el mundo!* ¡*Quieto, mundo, que voy!*



El cineasta lo ha trabajado a fondo para explotar diferentes aspectos de una personalidad conflictiva y cambiante: macarra callejero, yonqui perdido, criatura extática y poeta eufórico. Artista enloquecido que emprende vuelos astrales: *Yo creía estar al borde del arrebato total, iniciando mi sendero a la gloria. Ya en el viaje en tren me invadió una euforia loca. Segovia-Madrid resultó Venus-Plutón. Las velocidades se sumaban, restaban, multiplicaban. ¡Tantos ritmos, todos distintos, nunca vistos por mí!*

En fragmentos como éste se aprecia lo esencial de una experiencia conmovedora, que revela una percepción distorsionada de la realidad y sugiere numerosos puntos de conexión entre la poesía y el discurso delirante. A fin de cuentas, sabemos que el director se movía en el contexto de una subcultura cuyos representantes proponían escapar a lugares exóticos y abrir las puertas de la percepción mediante el consumo de estupefacientes¹⁵. La palabra *psicodelia* –neologismo introducido por el Dr. Humphrey Osmond mediante la yuxtaposición de *psyche* y *delirium*– es citada literalmente en una escena de la película, estando el arrebato asociado a ciertas formas de goce que cuestionan los ritmos corporales de la vida cotidiana, sus tiempos y recesos. Ese goce escrito ya en su propio título.

¹⁵ Quizás no sea casual que el pseudónimo del actor que interpreta a Pedro, Will More, designe el carácter compulsivo de la apetencia y remita a la película *Más* (More, Schroeder, 1969), cuya banda sonora fue compuesta por Pink Floyd.

Si fijamos nuestra atención en el tema de la «pausa» y leemos el texto al pie de la letra, comprobaremos que se trata de un motivo estrechamente ligado a la problemática del tiempo, al corte que para y deshace el tiempo. Ligado, por tanto, al problema de la muerte. Ya en los primeros momentos nos topamos con la imagen de una vampiresa saliendo del ataúd que remite al universo de la literatura gótica y evoca fantasmas de

devoración: labios, lengua, dientes afilados. Imagen de innegable *sex appeal* incluida en la enciclopedia cultural del cinéfilo, que enseguida intuye lo que va detrás. Durante la manipulación en la moviola –que revela la importancia del factor temporal en la economía narrativa del texto, con alusión explícita a la parada de la imagen–, se advierte un juego de texturas y velocidades que sugiere numerosos contrastes plásticos y semánticos: cine y fotografía, presente y pasado, dinamismo y estatismo, masculino y femenino, vida y muerte. No en vano, la secuencia muestra a dos hombres manipulando la imagen de una figura femenina que designa por convención metafórica la experiencia de un goce mortífero, ligado en clave analítica a la problemática de la fase oral.



El cineasta ha insertado una fotografía de la vampiresa para realzar la presencia de su rostro e interrogar la función del límite impuesto por la pausa, que remite de forma obsesiva al tiempo y al goce. Fotografía que rompe el ritmo y la sucesión, congela y petrifica. Por eso decía Rudolf Arnheim que una fotografía incrustada en una secuencia vendría a ser algo así como *la maldición lanzada contra la mujer de Lot*¹⁶ –sugestiva analogía que evoca numerosas imágenes de transformación: los cuerpos sepultados por la lava del Vesubio, las víctimas de la Gorgona o las formas torturadas del Barroco, sin olvidar a la pareja del *Ángelus* que Salvador Dalí veía petrificada entre las formaciones geológicas del Cabo de Creus o los menhires alineados de Carnac, que serían según la leyenda soldados romanos petrificados por Dios para proteger a San Cornelio. Arnheim utilizaba expresiones tan elocuentes como *opresiva inmovilidad* o *rigidez absoluta* para referirse a lo específico de ese tipo de imágenes y Roland Barthes planteaba algo semejante en *La cámara lúcida* al identificar al referente como *Spectrum*: palabra relativa a *espectáculo* que aporta *ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto*.

¹⁶ ARNHEIM, R. (1990): *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 88.

A lo largo de la película se alude a la necesidad de fijar y detener dos tipos de imágenes, entre las cuales se establece así una correspondencia implícita: la citada imagen de la vampiresa –de funestas connotaciones– y una serie de manchas rojas que van extendiéndose por la cinta de Super-8 y podrían ser vistas como la representación de una amenaza flotante, relativa a una pérdida fundamental. No es de extrañar que el rojo sea el principal color de la película, habida cuenta de que estamos ante la obra de un artis-

ta visceral que operaba con los ojos y las tripas. Lo encontramos en la densa iluminación del domicilio de Sirgado, el plano detalle del picotazo, los destellos del temporizador y la barra de labios de Ana: *rojo perversión, rojo fascinación, violación, penetración.*

La mancha se nos presenta como una imagen sin referente, un flash involuntario que surge por vez primera durante el sueño y está ligado a un mal presagio, a la creencia obsesiva de que algo terrible está a punto de suceder. Así lo explica Pedro: *Sorprendentemente, se produjo un arrebato, sin yo hacer nada, algo había pasado por mí durante el sueño. ¿Has visto ese fotograma rojo? ¡Detenlo! ¡No lo dejes pasar! (...) Me incorporo y entonces... ¡Flash! Y me vuelvo a desplomar. Se diría que he visto algo o me va a pasar algo.*



Sus palabras subrayan además la conexión entre los fotogramas y la experiencia de un arrebato incomprensible, cuyo carácter enigmático ha sido marcado por el significante «algo», reiterado en una frase que arranca con el pronombre en forma reflexiva y el condicional simple del verbo *decir*. La fórmula expresiva revela la impotencia del lenguaje para nombrar lo inefable, para enunciar lo que instantes después será denominado «eso»: *Y ahora solo quería más de eso. ¿Y qué era eso?* La pregunta quedará en el aire, nadie vendrá a responder, pero «eso» se presenta como «algo» cuya intensidad terminará por desplazar y anular cualquier otra actividad, cualquier otra alternativa, cualquier otra perspectiva de vida. La mayoría de los mortales –escribía Baltasar Gracián– *se mueren por lo que les mata*. El ser humano puede acabar destrozado, en efecto, por aquello que le fascina.

La singular configuración de la secuencia final está determinada por la superposición de puntos de vista y una confusión de lugares y estados que sugiere fenómenos de bilocación: antes de vendarse los ojos y ser acribillado por la cámara, Sirgado acabará viéndose a sí mismo en el lugar del otro, ocupando posiciones diferentes de manera simultánea, dentro y fuera de la pantalla –puerta de acceso a otra realidad. Para colmo, durante un momento de la secuencia lo veíamos atravesando su mano por el haz luminoso del proyector instalado en el apartamento de la Plaza de los Cubos sin que la imagen de la pantalla sufriera alteración alguna. Ejemplo perfecto de imagen descarnada, intocable, pero delimita-

da por los bordes del encuadre, significada. Acaso pudiera repetirse lo de Ortega: *al prototipo de lo irreal llamamos «fantasma», esto es, imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestras manos*¹⁷.

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J. (1962). *Velázquez, Obras Completas*, VIII. Madrid: Revista de Occidente, 477.



No quisiéramos concluir esta intervención sin mencionar algunos detalles que contribuyen a reforzar la estructura fantasmática de la puesta en escena, ciertos detalles que se atraviesan, jugando con la incertidumbre y la sugestión. Visto y no visto.

En un momento determinado, transcurrida ya hora y media de película, escuchamos a Pedro confesar, en un estado lamentable que anuncia lo peor, que estaría dispuesto a entregarse a unos enigmáticos *aliados* identificados como *ellos, los artifices de todo*, para los cuales se tumba en la cama a esperar, preparado para cualquier cosa. El texto no ofrece pista alguna sobre su identidad y solo cabe especular. Anteriormente, había nombrado a la figura del «aliado» en otras dos ocasiones, justo después de admitir que se encontraba abatido por los excesos de su vida en Madrid, aplastado por los huracanes que recorrían sus sesos: la primera, al especular sobre la posibilidad de que algún *aliado de la infancia* acudiera en su ayuda, y la segunda, poco después, para confirmar que *pensaba actuar in crescendo*.



Se trata de una figura localizada siempre fuera de campo que adquiere consistencia a través del relato, de las palabras del protagonista, que la asocia al mundo infantil y a su capacidad para prestar ayuda

y pasar a la acción; una acción que tendrá una significación sexual evidente, descrita en los siguientes términos: *Supe que no tenía nada que temer, solo tenía que entregarme. ¡Me poseían! ¡Me devoraban! ¡Y yo era feliz en la entrega! ¡Cómo no, ante semejante pasión, total y arrebatadora!*

Su experiencia ha estado determinada por la adopción de una posición pasiva, por su transformación en objeto del goce ajeno; transformación no

exenta de connotaciones masoquistas, relacionadas con el deseo de ser atrapado y sometido hasta la muerte. La pasión de filmar se ha transformado así en pasión de posar, invirtiendo posiciones y lugares. Ser filmado equivaldría a ser gozado, ocurra lo que ocurra, dejarse tomar por la mirada invasora de una cámara que actúa ciegamente, guiada por movimientos automáticos.

La cámara y los aliados aparecen situados del mismo lado. Ellos son, en definitiva, los que saben actuar, los que saben hacerlo, aliados misteriosos¹⁸ que operan durante el sueño, entre las sombras, pues no olvidemos que «algo» indescriptible había pasado por él mientras dormía: un fotograma rojo, una mancha asociada a la sangre que podría estar velando algo que su cámara *se negaba a registrar*, algo que no debemos ver, punto ciego de la imagen. Quizás –lo indica literalmente– alguna *guarrada* jamás vista. Como dice el refrán: Pecado encubierto, medio imaginado, medio cierto.

La configuración de la secuencia sugiere la existencia de otra cosa que ha sido velada por la pantalla de los fotogramas, que desempeñan ahora una función diferente impuesta por el propio dispositivo. Porque si antes asociábamos la mancha roja a la expansión de la sangre por el cuerpo del celuloide, en relación directa con las mordeduras del vampiro imaginario y los picotazos de la aguja hipodérmica, ahora es preciso destacar su función de pantalla¹⁹ que vela y designa lo que está detrás, algo tan fuerte e indecente que ni siquiera la cámara ha querido registrar, algo que el propio aparato ha reprimido y expulsado fuera de campo. Tan fuerte, quizás, como aquello que provocó la huida acelerada del chape-ro en la escena a tres bandas del ascensor y llevó a Gloria a exclamar con actitud un tanto equívoca: *¡Te juro que no vivirás para contarlo!*

Tampoco en esa ocasión pudimos contemplar lo que motivó sus reacciones, pero es innegable que estaba asociado a algo cuya intensidad se ha visto acentuada por el hecho de no verse, algo que arrastra y aspira, pero no se deja ver. Más sorprendente aún por tratarse de una obra que mezclaba las *pajas sin corrida* con las malas películas y planteaba con franqueza la existencia de una correlación entre la actividad cinematográfica y el goce sexual²⁰, introdu-

¹⁸ El misterio que envuelve a estos seres invisibles, que lo mismo podrían ser vampiros o extraterrestres, sugiere que podría tratarse de figuras parentales, representaciones encubridoras, ante las cuales se sitúa Pedro en posición de niño. En otra escena se dice que los polvos le ayudaban a volver a la infancia y en los últimos planos lo vemos aferrándose a un osito de peluche para dormir. Freud explicó que el temor a los aparecidos puede designar el miedo a los padres (*Tótem y tabú, Obras Completas, V. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972, 1789*).

¹⁹ Lacan comparó el fantasma con la escena detenida de una película que fija y bloquea el movimiento, a la manera del *recuerdo pantalla* que frena el curso de la memoria (*El Seminario 4, La relación de objeto. Barcelona: Paidós, 1995, 121 ss*).

²⁰ Fijémonos en la yuxtaposición de ideas planteada en las siguientes frases, enunciadas por Pedro hacia el minuto 39: *Toda mi vida por aquel entonces era como una gran paja sin corrida, aunque yo en el*

fondo creía que correrse era aquello. Qué lejos estaba de comprender el sentido, la función, el papel, el juego que hacer cine representa. ¡Tú prometiste ayudarme!

ciendo una reflexión sobre la «pausa» y el «ritmo» que suscita soterradas equivalencias entre la operación del montaje, la música y la práctica del sexo: parar, seguir, avanzar, conseguir el *ritmo preciso*, ese ritmo que siempre remite a los latidos del corazón, a los movimientos fundamentales de la vida, sístole y diástole.

Después de todo, en una escena veíamos al protagonista retorciéndose como un poseso al contemplar sus propias filmaciones, ese flujo enloquecedor de imágenes confusas, aleatorias, de huellas deformadas que se iban sucediendo sin sentido narrativo, al margen de cualquier significado, y en un momento de lucidez afirmaba que la pausa era *el talón de Aquiles*, el *punto de fuga*, su *única oportunidad*. Debilidad, escapatoria, destino, ocasión, quizás, para detener un proceso y matar el tiempo, para colgarse y salir de este mundo, para gozar²¹, en suma, de ciertas imágenes: *¿Cuánto tiempo te podías quedar contemplando este cromo? ¿Y este otro? (...) ¡Años, siglos, toda una mañana, imposible saberlo, estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebatado!*

¹⁷ Decía Georges Bataille que el erotismo es la vía más potente para entrar en el instante (*Homenaje a Bataille*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1992, 99, ss).

Todo invita a suponer, en definitiva, que la puesta en escena gravita por momentos sobre algo que polariza la actuación de los personajes y sugiere situaciones de peligro, situaciones extremas que desbordan el campo de la representación; algo que el director ha preferido omitir para dejarnos en suspenso, para excitar todavía más nuestra imaginación, demostrando una vez más que la eficacia del cine radica muchas veces en la adecuada articulación de dos espacios: lo visible y lo invisible, campo y fuera de campo.