

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Nuestro cinema. Textos y pretextos sobre el cine español. Tres miradas en tres tiempos

Autor/es:

Rodríguez, Hilario J.

Citar como:

Rodríguez, HJ. (2000). Nuestro cinema. Textos y pretextos sobre el cine español. Tres miradas en tres tiempos. Banda aparte. (17):67-72.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42417>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



NUESTRO CINEMA

TEXTOS Y PRETEXTOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL

Tres miradas en tres tiempos

El próximo mes de junio se cumplen veinte años del estreno de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), una de las propuestas más singulares y heterodoxas que ha dado el cine español.

Es este un buen motivo, como podía ser cualquier otro, para volver la mirada sobre un filme que se caracteriza por su radicalidad y vanguardismo. Hemos elegido para ello tres textos escritos en momentos bien diferentes, median entre cada uno de ellos diez años.

El primero está redactado en la actualidad ("De vampiros y espectros. Veinte años de *Arrebato*") el segundo vio la luz en su primera redacción en 1989 ("La mirada glacial"), mientras que el tercero ("*Arrebato*"), corresponde a la crítica que apareció en la revista *Contracampo* en el momento del estreno de la película. Son visiones que se pueden considerar, por tanto, como complementarias.

Nos ofrecen un acercamiento heterogéneo sobre una película emblemática, que se sitúa por derecho propio, en una permanente contemporaneidad, tanto en relación a la obra de su autor, como a la del propio panorama del cine español.

1.

DE VAMPIROS Y ESPECTROS VEINTE AÑOS DE *ARREBATO* (1979) DE IVÁN ZULUETA.

Hilario J. Rodríguez

Siguiendo el mismo camino a diario, los fragmentos se encadenan y se hacen redundantes e incluso, en ciertos casos, hasta dolorosos. Nada los saca de sus parámetros, de sus trayectorias, de una marcha hacia ningún lugar en concreto, porque de pronto ya no hay destino, meta, sino dos polos de un único punto de referencia. A lo largo del trayecto, día tras día, los mismos árboles, los mismos guijarros, el socavón de siempre, el inconfundible aroma a tierra mojada, un cielo despejado; las señales que marcan de forma precisa el regreso a la cotidianidad. Otro despertar sin sobresaltos. La inexorable continuación de la vida, en pos de su término, de su final.

Lo anterior podría repetirse, construir así una historia sin complicaciones, como hay tantas, pero cabe la posibilidad también de que una leve mirada por encima de lo normal hacia una de las partes de algo visto miles de veces antes lo interrumpa todo.

Un hombre, de vuelta a casa, se fija, al recoger el correo de su buzón, en una carta dirigida a uno de sus vecinos que seguramente el cartero puso por equivocación entre las suyas. Sin saber dónde meterla, pues la mayoría de los buzones carece de etiquetas con los nombres de sus propietarios, prefiere llevársela a casa y devolvérsela él mismo al día siguiente al cartero. Por lo demás, no altera su rutina en exceso. Al entrar en casa deja la carta sobre una mesita en el vestíbulo de entrada y acto seguido repite, con su minuciosidad acostumbrada, los pasos para llevar a término la jornada. Si acaso, lo único sobresaliente es la presencia de la carta entre sus consideraciones diarias. Mientras se prepara la cena, por ejemplo, recuerda el matasellos de la carta y el hecho de no tener remitente.



Arrebato, 1979

¿A quién podría reclamar la carta si ésta no llegase a su destino? Nadie.

Luego, ya en la sala, sentado en su sillón favorito, con la mirada entre las páginas del periódico doblado y la pantalla del televisor con el sonido bajo, la mente de ese hombre comienza a construir inesperadamente un pensamiento ajeno a la costumbre. No puede concentrarse en nada. Lee el periódico y, sin embargo, tiene la certeza de estar leyendo en realidad la carta; ni siquiera las imágenes de la pantalla del televisor le capturan. Incluso ante el espejo del cuarto de baño, cepillándose los dientes y preparándose para ir a la cama, su rostro le parece un poco ajeno, como si parte de él le hubiese abandonado y estuviera metido en el interior de aquel sobre sin remitente, esperándole. De ahí que decida abrir la carta, ignorante de las posibles consecuencias, aunque consciente de estar cambiando, al menos durante unos instantes, el rumbo de su vida, desde ese preciso momento abierta a lo que Georg Simmel habría llamado la aventura.

El instante se ha transformado en eternidad.

En el contexto del cinematógrafo también puede hablarse de lo redundante y lo excepcional, de la cotidianidad y la aventura. Hay filmes que se añaden a otros con los cuales guardan una cercanía, una progresión, a la manera de los diferentes segundos de una existencia, distintos e iguales a la vez; y hay filmes donde, pese a repetirse elementos ya conocidos, se inicia algo nuevo, quizá no una simple escisión a una trayectoria, sino una respuesta definida y definitiva con respecto a la imagen, con lo cual no pueden continuarse ni imitarse porque lo que proponen está, sin duda, mucho más allá de cualquier posibilidad de actuación, demasiado lejos para saber moverse a partir de allí, aun para llegar a sus lindes, ni con estas palabras ni con ninguna otra.

Arrebato (1979), de Iván Zulueta, es, además de un filme donde se aglutinan diferentes constantes estéticas, una verdadera aventura filmica en tanto suspende muchas pleitesías de la imagen hacia el espectador, convirtiéndose por consiguiente en una obra cuya condición de maldita es una necesidad para seguir conservando su peculiar idiosincrasia incólume. Jamás ha dejado de disfrutar de una existencia libre, ajena a los aplausos y a las invectivas, siendo autónoma por completo y representándose a cada instante como lo que es y no como lo que fue o podría haber sido. Gracias a no haber disfrutado en su momento, ni después, del favor del público, ha podido navegar hasta el presente sin el lastre de lo coyuntural, por encima incluso de su estética entre *underground* y prealmodovariana. Contrariamente a la tónica general del cine español, donde todo ha de ser entendido en su contexto para valorarlo cuando poco de forma arqueológica, pues de otra forma la mayoría de los filmes no pasan de ser bodrios indigestos, *Arrebato* tiene hoy la misma pertinencia e importancia de antaño. Todavía no ha podido ser digerida, asimilada, como si se resistiese a una función tan estrecha, marcando, por contra, un signo delimitativo nuevo, sin permitirle a nadie acercarse con las intenciones que uno esgrime ante cualquier otro filme. Tras cuatro lustros de existencia, sus radicales propuestas ahora, justo en este momento, a punto de entrar en un nuevo milenio, se mantienen vigentes más que nunca porque el público, pese a su pasividad intelectual frente al cinematógrafo, ha encontrado en él un camino perfecto para imponer fragmentos de sus patológicas personalidades, domándolo y haciéndolo suyo y desechando o aceptando cada filme en función de cómo se adecuaba éste a sus pacatas morales. Cuando sus entendederas no alcanzan a entender un hecho estético, tiran de la

manta, se suenan los mocos y transforman su respuesta a él en un chiste, un mero acto de sensiblería ramplona.

De ser un canal estético de comunicación, el cinematógrafo ha pasado a transformarse en un reducto ético. Por eso cuando sus pronunciamientos no son explícitos, se encuentra con el desdén del público. Si la intención y el *mensaje* no quedan claros, el espectador le da la espalda a cualquier propuesta, sobre todo en casos como *Arrebato*, donde, por si fuera poco, la narratividad queda suspendida y no encuentra un cierre tradicional, sino una puerta hacia algo nuevo e inusitado. El nudo argumental del filme llega hasta cierto punto y a partir de él, suspendido, ya no narra, sólo muestra imágenes que a quienes conduce a algún lugar no es a sus personajes, sino a los propios espectadores.

Pero en *Arrebato* confluyen, aparte de un gran número de corrientes filmicas vernáculas y foráneas, circunstancias harto esclarecedoras para dar cuenta de su hibridismo formal, de su inadecuación para ajustarse a un sólo género, creando en apariencia un pastiche, aunque en ningún caso las partes no encuentren consonancia entre sí. Hay desde guiños a un cine cutre añejo, que va de Ignacio F. Iquino a Jesús Franco, en las imágenes iniciales, en la sala de montaje donde se ve el último plano de un filme de vampiros, hasta cortos en Super-Ocho filmados con refilmación, esto es, imagen acelerada, luego muy usados en varios documentales producidos por Francis Ford Coppola, quien también la utilizó en *La ley de la calle (Rumble Fish, 1983)*, de igual manera que a continuación lo hicieron algunos cineastas independientes estadounidenses, sin ir más lejos Gus van Sant. Como también cabe atribuirle una oscilación tonal, del relato fantástico, al melodrama, pasando por la comedia, los apuntes musicales y el terror. Con toques vistos a partir de entonces en Fernando Colomo, Pedro Almodovar o Álex de la Iglesia, por poner sólo unos cuantos.

Al final, el todo acaba en mitad de un territorio impreciso, entre el miedo ante lo desconocido y la atracción hacia el abismo, negados los sentimientos, en exceso unipolares, sin permitirle al espectador saber cuál ha de ser su respuesta o si tan siquiera se le ha requerido algún tipo de actitud, del mismo modo que le ocurre al personaje central, José Sirgao (Eusebio Poncela), que debe dejarse hacer, guiar hacia donde sea, evitando intromisiones, con el verdadero rol de un espectador, alejado de él mismo si quiere en realidad ser arrebatado. En el filme, José Sirgado, de carcarse, literalmente, en el cine, deja de "*cometer las mismas imágenes*" y se abandona a algo superior, algo ante lo cual él ya no habrá de hacer nada. ¿Será ese territorio de la infancia perdida que Pedro (Will More) pretende mantener en sus álbumes de cromos o en sus muñecos rotos? ¿El mito de Peter Pan? ¿Quién sabe? Intentar explicarlo supondría caer en lo de siempre y ahora se trata de algo distinto, que en ningún momento pudo preverse ni en el marco del cine español ni en ninguna otra cinematografía.

Hasta llegar al filme de Iván Zulueta, tras el cual éste no ha vuelto al terreno del largometraje, el cine español había seguido, en cierto modo con retraso, los acontecimientos que transformaron las concepciones clásicas en el cinematógrafo a lo largo de los sesenta. La tardía muerte de Franco ralentizó la aparición de un cine diferente en España, que a lo largo de la década de los setenta continuaba, salvo excepciones, produciendo imágenes de *qualité* a lo Elías Querejeta, intelectualizadas y a menudo vacuas, como alternativa al landismo, los emergentes Fernando Esteso y Andrés Pajares y a la *Tercera Vía* promovida por el productor y guionista José Luis Dibildos. De hecho, a excepción de la debacle de la Escuela de Barcelona y su hermetismo *camp*, durante los años setenta el cine español tampoco registró grandes cambios con respecto a la década anterior, sobre todo en el primer lustro, pues luego sí iría cambiando, no sólo porque aparecieron nuevos cineastas a quienes en principio no les faltó crédito, como Bigas Luna, en su caso merecido aun si con el tiempo su obra, al hacerse más narrativa, se ha vuelto por completo banal y prescindible, vulgar, o porque los popes culturales de los sesenta y los primeros setenta supieron adecuarse y pusieron de relieve su cuestionable calidad, tal cual le sucedió a Carlos Saura, cuya obra ha tocado fondo en no pocas ocasiones y nada parece indicar que vuelva a retomar su prestigio de antaño, cimentado merced a algún que otro despropósito, sea dicho de paso.

Algo cambiaba. El espectador quería liberarse ante la pantalla del tono gris de la realidad durante la dictadura, huir del hermetismo de quienes aludían a ella constantemente en sus filmes, era hora de desacralizar y suavizar los contenidos narrativos del anterior cine serio, demasiado abstracto y reminiscente de un pasado al que se quería poner en su sitio, a distancia prudencial del entretenimiento. En plena transformación hubo desapariciones súbitas. ¿Quién se acuerda hoy de Gonzalo Herralde, Enrique Brasó, Antonio Drove y compañía? Incluso gente como Manuel Gutiérrez Aragón sufrió, por una u otra pausa, un *impasse* en determinado momento de su carrera, impelido a afrontar un rumbo diferente o a naufragar de manera constante con un tipo de filmes sin espectadores potenciales. Había llegado el gran público y el cine dejaba de ser el reducto de la *intelligentzia*. Claro que donde debería imperar a partir de entonces la imaginación, se convirtió, en lugar de eso, en el reino de las sensaciones, saciando al público con dosis de comedia fresca y melodrama casposo, productos de la sensibilidad heredada tras cuarenta años de dictadura y una tendencia innata a la lágrima fácil o al humor más chabacano en los españoles, cuando



Arrebato, 1979

no les da por la falsa antropología o la sociología de parvulario.

Claro que ese cine emergente en España vino un poco tarde, aunque lo hizo con cierta urgencia, en especial al tenerse aquí la pretensión de abrir la industria cinematográfica a mercados más amplios, donde sus sesudos productos de antaño, sólo asumibles por los festivales, no tenían cabida.

Aun a riesgo de parecer forzado, y asumiendo las consecuencias, en todo ello podía, si se prestaba atención, oírse el clamor de Mayo del 68, aquel intento de derrocar la tiranía del discurso ante el arte, romper, de una vez por todas, con cualquier discurso academicista frente a la cultura, para devolvérsela a un pueblo al cual se la habían robado. Fue la oportunidad de oro para exigirle cuentas a la universidad en cuanto a su gestión cultural, emanciparse de su dogmatismo y librarse de sus cánones, capaces de engendrar una sociedad de hombres unidimensionales, nombre acuñado por Herbert Marcuse, filósofo de moda a la sazón y auténtico autor de cabecera para quienes denunciaban "el cierre del universo del discurso". Cuando los términos en los que se describe un hecho cultural o estético son coincidentes, la comunica-

ción queda abolida vista su inoperancia, dado que los elementos del lenguaje se paralizan y exterminan la imaginación. Y la universidad estaba contribuyendo a crear esa rigidez capaz de alienar, esa estupidización del hablante en tanto su función se reducía sobremanera y ya no pasaba de ser un mero transmisor, en absoluto un creador. Contra eso se dijo basta. "La imaginación al poder".

Tampoco el cinematógrafo era ajeno a este sometimiento a los dictados del discurso y surgían, en todas las partes del orbe, directores con intenciones estructuralistas, deconstructivistas, post-estructuralistas, marxistas, feministas, generativo-transformacionales y otras aún más aviesas. A modo de revulsivo, del cine *underground* norteamericano surgieron, amparados por la pujanza del Pop Art, cineastas como Russ Meyer, George Kuchar o John Waters, fervorosos del *kitsch* y del *camp*, iconoclastas y adoradores de un feísmo mal visto que después ha ido desarrollando una sensibilidad hacia él, extendiéndose por Europa, principalmente, aunque aquí se haya encontrado con un hueso demasiado duro de roer por la férrea herencia cultural y el miedo al ridículo, pese a lo cual tiene ahora mismo directores de prestigio bajo su bandera, bastante famosos en el caso de Pedro Almodóvar o Aki Kaurismaki. Anterior a ellos, Iván Zulueta también se dejó tentar por aquella revolución *kitsch* previa a la movida madrileña de principios de los ochenta, muy visible ya en su primer largo, *Un, dos, tres al escondite inglés* (1969), si bien prefirió mantenerse en un segundo término para no sucumbir después de rodar *Arrebato* a la suplantación que, en definitiva, supuso la banalización de la cultura, sustituyendo el intelecto por los sentimientos, a la postre una nueva pleitesía a la que someten los espectadores al arte.

En un siglo de grandes experimentos en cuanto a control de masas se refiere, el intento de encontrar un canon artístico y cultural fiable y fijo para las diferentes sociedades se comenzó a pudrir desde el principio, al buscar cada país formas que se adecuasen a sus nuevas estructuras socio-económicas y políticas, despreciando al resto. Dicho fracaso era sólo la consecuencia lógica de cualquier conato de reducción del arte o la cultura al capricho de los espectadores o quienes los manipulaban, como ya habían hecho los griegos cuando consideraron el arte un medio de donde podían obtener algún tipo de utilidad o enseñanza. La vasija, por tanto, ante todo era en su opinión un mero recipiente y los dibujos representaciones perfectas de una realidad a la cual llegaban los espectadores gracias a ellas. Luego se ha continuado con esa tónica y siempre, de una forma u otra, se ha puesto al arte al servicio del hombre, sin que este último arriesgase nada a cambio en ningún caso. Ahí, precisamente, difiere *Arrebato* del cine que le precedió e incluso del posterior, porque en el fondo su propuesta, lejos de zanjarse con una búsqueda de la función idónea para el arte: servir de alimento del espíritu o del intelecto, proponía la entrega total, absoluta, del espectador a la obra de arte, dejarse vampirizar por ella, cosa impensable para los espectadores occidentales, a quienes cuanto les rodea sólo les ha de rendir tributo, bien gratificándolos sensorialmente bien ensanchando sus entendederas. Sin embargo, para entrar en el cinematógrafo, para entrar de verdad, algo propio ha de morir, sacrificarse, acaso por completo, entregándose sin reticencias ni condiciones, hasta dejarse capturar al llegar a esa salida de uno mismo si uno quiere explicarse. A ese respecto, en Oriente la imagen se considera una consecuencia de sí misma, ajena a los dictados del hombre, al cual puede capturar merced a ese carácter autónomo, a su capacidad para autoengendrarse, produciendo no

una realidad suplantada, su representación, sino un fragmento más de lo real o, en caso contrario, algo lo bastante sólido como para estar por encima de la existencia.

Un proyecto así, consiguientemente, no podía crear secuelas, ni en la obra de Iván Zulueta, cuya singladura en adelante se negó a transitar de nuevo el cine narrativo *strictu senso*, ni mucho menos en las obras de otros cineastas, pues ni siquiera José Luis Guerín con *Tren de sombras* (1997) puede parangonarse con *Arrebato* en tanto la primera es casi un texto sobre la imagen, curiosamente hecho a base de imágenes, mientras el filme de Zulueta es una vía de posicionamiento ante el cinematógrafo con la cual éste no acabe sufriendo las agresiones teóricas o sentimentales del público.

Por otra parte, además de la entrega, negación al fin y al cabo, del espectador esbozada a modo de solución en *Arrebato*, no debe olvidarse cómo se debe suponer a su término que la pantalla ha roto con su alteridad en la persona del espectador, absorbido por el espectáculo, de forma que fuera de la pantalla ya no queda nada, es decir, no hay necesidad de nada, porque, en definitiva, el cinematógrafo siempre ha planteado una serie de transgresiones en el orden representativo de lo real, sin que, pese a ello, nadie se haya apercebido. De pronto, por ejemplo, el reloj deja de marcar los segundos y todo se detiene en torno a un tiempo inmóvil fuera de sí, pero en permanente funcionamiento en su interior. De ese modo, la imagen cierra a su alrededor un límite, más allá del cual nada es de su incumbencia. Lejos del tiempo real, un filme tiene su propio tiempo y su propia existencia. En él lo muerto vuelve a la vida en un eterno girar sobre el mismo centro gravitatorio, el mismo eje. Cualquier frontera, distinción, queda abolida, por eso el cinematógrafo, en general, es un medio proclive al extrañamiento y la inquietud, a ser todo él fantástico en cuanto hecho, si bien después cada filme crea, con mayor o menor hincapié, su propia cercanía con lo anómalo.

Iván Zulueta reduce en *Arrebato* todo el poder de extrañamiento del cinematógrafo a un término: la pausa. "Explicame qué es la pausa", le pide Pedro a José, buscando el secreto, la llave de una dimensión nueva, a la cual llega el primero cuando recibe como regalo el temporizador que le permite liberar la cámara de sí mismo y elude, por tanto, sus posibles errores al medir el tiempo de filmación.

Así pues, uno de los misterios principales a la hora de rodar estriba en saber dónde se para y dónde se continúa, qué queda dentro y qué queda fuera de un filme. Una cuestión crucial, hoy, por lo demás, muy desatendida, tan dada la imagen a alternar con el videoclip o a los intersticios paisajísticos. Y *Arrebato* ya desde el principio se detiene en tal consideración, en ese final del filme de vampiros de José Sirgao que el montador le desaconseja a éste porque la actriz mira hacia la cámara. La ficción no debe traspasar su línea de demarcación, debe mantenerse en su condominio y limitarse a ver su propio mundo, pues de no hacerlo las consecuencias son imprevisibles. ¿Hace falta recordar el carácter hipnótico de la mirada de un vampiro, el peligro de mirarle directamente a los ojos? Muertos en vida como los personajes de una ficción, como Pedro o José en su proceso último, convirtiéndose en vampiros, reacios a salir a la calle sin gafas de sol para que no les hiera la luz, más y más pálidos, como espectros, a medida el cinematógrafo les recorta la vida y comienzan a tener un pie en la otra parte, en la pantalla.

La imagen es una vampirización de la existencia, lo decía Maxim Gorki en su célebre texto sobre el reino de las sombras. Preserva lo muerto y se nutre de la vida del espectador, bebe, amparada en la oscuridad, la sangre de quienes renuncian a la luz durante unos instantes para penetrar en el interior de la sala, donde las cosas no suceden, pero pese a todo se imprimen en las retinas. Nadie que haya entrado una vez puede escapar, en alguna medida, a cierto grado de dependencia, de adicción, de búsqueda de algo personal: un fragmento cualquiera salido de uno mismo, disperso entre los fotogramas de cada filme. ¿Se trata entonces de regresar al naufragio de la infancia, su pérdida irreparable, el alejamiento de esa edad propicia para entregarse por completo a las cosas? "Deberías tener cuidado; te veo muy mayor", le aconseja Pedro a José.

Lo que se ve debería mantener en su propio círculo al espectador, encerrarlo, preservándole de esa manera de su defunción, de su deterioro, un contacto con algo estático, algo que, por encima de todo, mantiene a cuantos se le acercan tam-



Arrebato, 1979



Arrebato, 1979

bién estáticos, también firmes en una condición, sin deterioro ni envejecimiento. Sólo porque de pronto la imagen abraza a quien la ve, este último puede, aunque no sea por entero físicamente, recuperar algo de sí perdido en el reino fantasma del recuerdo, donde los espectros se confunden, buenos y malos, guapos y feos. No se trata simplemente de una ausencia de la realidad para entrar en contacto con su inmaterial representación, se trata de suspender la realidad en un punto, negarse a asumirla, para arrebatarse con algo en cuya ausencia algo propio emite ecos de vida, señales de que uno continúa vivo en cuanto ha detenido su mirada. Y si una mirada acaba añadiéndose al objeto sobre el cual se detiene, quizá el aliento o un gesto casi imperceptible siguen asimismo vivos en mitad de alguna parte.

La pantalla del cinematógrafo es a la vez un mundo de vivos y muertos, no establecido en la dicotomía espectador/espectáculo, sino repartido a partes iguales, habitando en cada lado un palimpsesto de los dos. El espectador deja su huella en el filme, lo altera, y el filme deja la suya en el espectador. Algo similar sucedía en aquella historia esbozada al comienzo de estas líneas, cuando la carta que un hombre encuentra en su buzón no va dirigida a él y, no obstante, decide llevarla a casa para dársela al día siguiente al cartero; sin darse cuenta, con un mero contacto, la impregnación de sus huellas en el sobre y la leve introducción de éste en la mente del hombre alteran el curso de la vida y la transforman en una aventura. Con el cinematógrafo debe hacerse algo idéntico: elevarlo a la categoría de lo autónomo, de lo sorprendente, aquello que pueda introducirse en quien se le pone delante. Domar el ámbito de la existencia, acostumbrarse a controlar hasta el último resquicio de los fragmentos del discurrir diario le evita al hombre ser alterado, pero al mismo tiempo le merma su capacidad para escaparse, si así lo necesita, de su cárcel de automatismo y previsibilidad, le destierra a la epidermis de su propio yo, aunque pueda contar con su imaginación. Uno, a no ser que no quiera reaccionar, arriesgarse, ha de entregar su yo por entero a esa parte de la vida donde ya no se permite la sorpresa, por mucho que ésta todavía siga existiendo. Por supuesto, hacerlo conlleva sus riesgos, conduce a uno a lugares a los cuales nunca antes había llegado y de los que quizá no pueda salir; sea como fuere, la vida requiere tales riesgos si no quiere transformarse en un reflejo perfecto del cinematógrafo, donde las cosas están condenadas a suceder ininterrumpidamente, una y otra vez, hasta el infinito, sin siquiera el consuelo que le queda al hombre, que es morir.

He decidido, en consonancia, aceptar el riesgo y seguir hacia delante, continuar, acabar donde sea, tener un fin tras aquella línea que marca el término y el comienzo de las cosas.

La vida entrega sus segundos con la posibilidad abierta de que cada uno se disocie de los demás y tenga su propio discurrir, su propia historia. Pese a todo, al final nada los diferencia y acaban repitiéndose incesantemente. Es como si en realidad tras todos ellos sólo hubiese un único segundo y éste volviese siempre a su punto de partida, ofreciéndose de nuevo desde él para abrir esa puerta que puede transformarlo en una aventura. *Arrebato* es esa puerta.

Queda un único paso. *"Si ocurre lo que imagino, nadie te enviará la última película; tendrás que venir tú a por ella."*