

ABRE LOS OJOS: LA PESADILLA DE UN MONSTRUO EN EL CINE ESPAÑOL

ANTONIO GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES
University of Colorado at Boulder

«En el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches, que es la idea de las máscaras. Siempre las máscaras me dieron miedo. Sin duda sentí en la infancia que si alguien usaba máscara estaba ocultando algo horrible. A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque tengo miedo de ver mi verdadero rostro, que imagino atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía».

Jorge Luis Borges, «La pesadilla»

INTRODUCCIÓN

A pesar de que *Abre los ojos* cosechó un importante triunfo en el Festival de Tokio, algunas nominaciones para los premios Goya más relevantes y unos resultados comerciales muy por encima de la media española¹, no todas las críticas fueron tan positivas con

¹ Según el *Boletín de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España* (32 (Feb. 1998): 13), *Abre los ojos* recaudó 936.646.039 pesetas en taquilla, una cantidad que tan sólo encuentra parangón en otros rotundos éxitos del cine español, como es el caso de *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1996), *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988) o la serie de *Torrente* (Santiago Segura, 1997/2000).

la segunda película de Alejandro Amenábar. *Dirigido por...*, una de las publicaciones menos complacientes con la trayectoria del cine español de las dos últimas décadas, no dudó en recriminar a *Abre los ojos* una actitud escapista y escamoteadora con los problemas reales de la sociedad posfranquista². Una actitud que lastra, según esta revista, a la gran mayoría de la producción cinematográfica española de fin de siglo. Sirva como ejemplo de esta opinión un amplio «dossier» dedicado al cine español (*Dirigido por...* 248 (1996): 35-91), en el que se puede encontrar una interesante votación llevada a cabo por diez críticos que enjuician cincuenta películas señeras de la tradición fílmica española, que van desde *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942) hasta *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1992)³. De esta encuesta se desprende una clara conclusión: la gran mayoría del cine realizado desde la transición democrática no está, según estos críticos, a la altura de las circunstancias y exigencias históricas con las que ha tenido que convivir.

Esta recriminación queda explicitada por Carlos Losilla, del siguiente modo, en un largo artículo dedicado a «los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética» (34): «el cine español ha perdido definitivamente el contacto con la realidad, por mucho que intente disimularlo» (37). Y un poco más adelante añade la siguiente reflexión, que parece pensada para definir y explicar el cine de Alejandro Amenábar: «Y ésa es la principal característica de muchos de nuestros actuales debutantes: el universo a partir del cual fabrican sus imágenes ya no es el que los rodea, sino un mundo artificial —el del cine del pasado, el del cómic fantástico, el del diseño posmoderno...— que actúa como un filtro distorsionador respecto a la realidad que pretende reflejar» (37). En el seno de esta valoración anida un profundo desencan-

² Queremos dejar constancia aquí de otros tres ejemplos provenientes de fuentes heterogéneas. Ángel Fernández Santos («Cine que no pide nadie». *El País* 27 Noviembre 2000), Rafael R. Tranche («Cine español (1975-1992): otras prácticas, otras escrituras». *Revista canadiense de estudios hispánicos* XX, 1 (1995): 143-150) y José Luis Borau («The Long March of the Spanish Cinema towards Itself». *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition* (Ed. Peter W. Evans). Oxford: Oxford University Press, 1999, xvii-xxii).

³ Los nombres de estos críticos, algunos de los cuales participan en otras publicaciones especializadas, son Quim Casas, Antonio Castro, Tomás Valentí, Ricardo Freixas, Antonio Quintana, Ricardo Miret, José Enrique Monterde, Carlos Losilla, Enrique Rimbau y R. de Villalobos.

to producido por un cine que teóricamente no representa a quien lo produce ni a quien lo consume. Dicho cine, lejos de mantener unas relaciones «honestas» y «diáfanas» con la realidad de la España democrática, sobreimpone, por el contrario, una colección de imágenes y narrativas artificiosas y desenraizadas, es decir, «falsas»⁴. En definitiva, un cine que sería, tal y como sentencia Carlos Losilla, parcialmente responsable de «una sociedad sin imagen y [...] sin identidad» (42).

Estas reflexiones citadas nos permiten entender no sólo los motivos de la insatisfacción que un cine como el de Alejandro Amenábar despierta en los críticos agrupados en torno a *Dirigido por...*, sino también algunos de los elementos centrales del cambio generacional que Amenábar y otros jóvenes directores han protagonizado en los años noventa⁵. Un cambio que ha supuesto no sólo una nueva serie de temas e intereses, sino también un marco epistemológico que deja sin sentido, en nuestra opinión, ciertas recriminaciones como las de Jiménez de las Heras, que acusan a *Abre los ojos* de constituir un «pastiche tanto a nivel de guión como de puesta en escena» o ser «prisionera de la cita o del homenaje» (19). Las citas, el homenaje e incluso el pastiche son algunas de las características que definen un arte que los ha asumido como parte de una narratividad congruente, válida y eficaz.

Obviamente, Amenábar no parte de una fe ontológica en el poder de la imagen para representar/denunciar los aspectos menos dulces de una realidad, sino más bien del carácter ficcional, engañoso y escurridizo de la misma Imagen, sobre la que nuestra sociedad se ha reproducido hasta perder cualquier referente primigenio. La naturaleza simuladora de la imagen, en la que se apoya el conjunto de la trama de *Abre los ojos*, apunta al concep-

⁴ Partiendo de la definición althusseriana de ideología («A representation of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence» (294); pareciera que Carlos Losilla acusa a buena parte del último cine español de alimentar una representación mentirosa, errónea y tergiversadora de las relaciones imaginarias que mantiene la sociedad española consigo misma. Este punto de vista no sólo emana de una fe en la existencia de una ideología más «auténtica» y «honesta», sino también de la posibilidad de un cine que responda desproblematizadamente a dicha ideología.

⁵ Algunos de los productos más representativos de esta nueva generación serían *El día de la bestia* (Alex de la Iglesia, 1996), *Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1996), *Torrente* (Santiago Segura, 1999), *Más que amor, frenesí* (Albacete, Bardem, Menkes, 1996), *Éxtasis* (Mariano Barroso, 1995), *Familia* (León de Aranoa, 1998), *Justino, un asesino de la tercera edad* (La Cuadrilla, 1994), *Intacto* (Juan Carlos Fresnadillo, 2001).

to de hiperrealidad, que Baudrillard definió como esa representación que «no se corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad» (9). Precisamente, el conflicto por el que el protagonista de este film queda pinzado radica en la añoranza de una imagen que remita a un referente estable y tranquilizador, una apariencia que se corresponda con un bastión ontológico al que agarrarse en mitad de una tempestad de imágenes, que remiten a otras imágenes en un proceso sin principio ni fin.

LA PESADILLA Y LA PARANOIA COMO ESTRUCTURA NARRATIVA

Los cuatro primeros minutos de *Abre los ojos* despliegan el dilema metafísico que no sólo el protagonista sino también los espectadores deberán afrontar a lo largo de toda la película. Una voz femenina ordena sobre un fundido en negro: «Abre los ojos, abre los ojos...». De inmediato, un personaje se despierta, se ducha, se acicala y toma su coche para salir a la calle. Mientras transita por una calleja, nota que las aceras están vacías y que ningún otro vehículo circula por la ciudad. Continúa su camino y, extrañado, consulta su reloj: son las diez de la mañana y la caótica Gran Vía madrileña se alza ante sus ojos como el decorado de un pueblo fantasma, desértico y silencioso. Inmediatamente este mismo personaje vuelve a despertar mientras otra voz en *off* pregunta: «¿Por qué me cuentas ese sueño?».

La inestabilidad que preside el estatus de las imágenes vistas sobre la pantalla en estos primeros instantes vertebrada la tensión dramática, la incertidumbre espectral y la problemática moral de toda la narración. Por un lado, el espectador vive la ilusión de asistir a una serie de acontecimientos que, finalmente, resultan ser producto de una pesadilla. Ésta, sin embargo, no presenta ninguna marca visual que avise de su carácter irreal. La puesta en escena y el montaje muestran una serie de acciones diarias cuya naturaleza ensoñada resulta imposible de entrever. Tan sólo cuando el personaje vuelve a despertar y el espectador lo presencia, queda claro que lo acontecido conformaba una terrible pesadilla en la que un Madrid, absolutamente verosímil, queda desalojado.

Abre los ojos se caracteriza por esta suerte de «estructura en

abismo»: el personaje principal, llamado César (Alejandro Noriega), no deja de despertar una y otra vez a una vigilia que vuelve, sin embargo, a desvelarse como parte de otro sueño que no termina⁶. De esta manera, cualquier principio estable de realidad, sobre el que dar por acabadas las pesadillas, se disuelve en una sima de dudas, incertidumbres y angustias, que hábilmente Amenábar no desvela hasta el mismo final. Ahora bien, la caída en esta espiral de Moebius resulta doblemente inquietante porque los datos que desvelan la presencia de un sueño aparecen aislada y discontinuamente. El planteamiento con que están rodadas estas escenas no difiere, en absoluto, del aspecto visual de las escenas referidas a la «realidad». Es decir, *Abre los ojos* plantea un desesperante *continuum* visual entre las «escenas-pesadilla» y las que no lo son⁷.

Precisamente, este laberinto de secuencias, que no se dejan categorizar como parte de un sueño o bien como ráfagas de realidad, está atravesado por una problemática narrativa de carácter temporal, que está apuntada en el arranque de la película mediante la voz en *off*. La trama no sólo acontece en la escurridiza frontera que separa (y comunica) a la vigilia y al sueño, sino en el presente de una conversación entre un siquiatra y un enfermo desde el que se recuperan fragmentos del pasado. Y es precisamente ese pasado rememorado el que está escindido por una serie de incongruencias que arrastran al personaje principal a una pesadilla perpetua. Por lo tanto, las imágenes que narran de la trayectoria seguida por César hasta su entrada en el siquiátrico penitenciario, no conforman un relato objetivo, sino que pertenecen a la narración subjetiva con la que el mismo César le explica a Antonio, su siquiatra, la serie de circunstancias que lo han llevado al asesinato y a la locura.

⁶ Aunque la relación de *Abre los ojos* y el cine de horror es desarrollada en este trabajo, podemos adelantar una de las características que definen a este tipo de cine: «What makes this world so disturbing is not merely its lethality (which might actually be welcomed under the circumstances!) but its *unstoppability*, its *endlessness*. Take almost any deviation from customary experience, stretch it far enough, and you produce the horror» (Schneider, 6).

⁷ A diferencia de *Abre los ojos*, su «re-make» norteamericano, *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) sí ofrece marcas visuales que diferencian las escenas referidas a la realidad de esas otras soñadas por el personaje principal. Precisamente, el título de la versión norteamericana, producida por Tom Cruise, alude al color de cielo pintado por los impresionistas franceses, que el personaje principal elige como fondo para su romance «virtual» con Sofia.

Esta estructura narrativa debe ser entendida como toda una declaración de principios que merece ser analizada. Hayden White, en su magnífico libro *The Content of the Form*, explica que «narrative is not merely a neutral discursive form that may or not be used to represent real events in their aspect as developmental processes but rather entails ontological and epistemic choices with distinct ideological and even specifically political implications» (ix). Las preferencias epistemológicas y ontológicas que arman el relato de *Abre los ojos* son diversas. Por una parte, la ausencia de una linealidad demuestra una concepción fragmentaria y centrifuga del espacio y del tiempo. La recopilación de un pasado no constituye una ecuación perfecta de la que emana un presente resuelto y desproblematizado. El presente, por el contrario, sólo hunde sus raíces en el pasado para participar de sus mismos defectos hasta el punto de constituir un espejo en el que todo lo dejado atrás se repite como en una maldición recurrente.

De igual manera, el espacio no aparece como esa superficie consistente e ininterrumpida que se comporta de acuerdo a una serie de leyes racionales, sino como un terreno maleable en el que se producen inconsistencias y fallas inexplicables. El marco epistemológico de César, así como el de los espectadores, se desmorona cada vez que el espacio se pliega en un salto hacia el pasado, o bien cada vez que un personaje aparece en un contexto inverosímil. Antonio, el siquiatra, deja constancia de esta subversión de todas las leyes físicas, haciendo referencia precisamente a la estructura de los sueños: «A veces sueñas que estás con una persona, por ejemplo, con tu padre y en cuestión de segundos se transforma en tu madre y luego en el quiosquero de la esquina y, sin embargo, tienes la sensación de estar hablando con la misma persona».

De todas formas, *Abre los ojos* no propone una reflexión sobre el Ser de la realidad, sino sobre la sumisión del conocimiento humano a la apariencia de la realidad. Esta actitud, que podría ser calificada de fenomenológica, compromete al personaje y a los espectadores con la imagen que la realidad ofrece de sí misma; imagen que es asumida como una garantía de «normalidad» y «seguridad». ¿Qué ocurre, por el contrario, cuando la realidad se quiebra o, mejor dicho, cuando su apariencia no respeta la serie de asunciones que el conocimiento humano ha realizado sobre ella? Pareciera, tal y como le sucede al protagonista, que la única

salida es una reacción destructiva contra esas incoherencias que violentan la estabilidad de su marco cognitivo.

Por supuesto, esta puesta en fuga de la imagen, que no necesita referirse a una realidad tangible en tanto que responda a una serie de expectativas, está atravesada por un cierto espíritu derriado. Precisamente Peter Brunette y David Wills, en su texto sobre la deconstrucción y las teorías fílmicas, abordan el tema de las esquivas y contradictorias relaciones que mantienen cualquier realidad y su representación: «For as reality imprints itself upon the image, it must always necessarily imprint itself as different from itself. The image is not reality, of course, but it appears as even 'less reality', and in more striking a fashion, precisely by virtue of its being so close- in terms of the ringing conception of resemble- to that reality» (68). A lo largo de la trama de *Abre los ojos*, es en aquellos momentos en los que la apariencia de la realidad se asemeja a lo que César considera «su realidad», cuando esta imagen vuelve a diferir irremisiblemente de su modelo para mutarse en algo distinto. En esas fisuras (que pueden estar constituidas por la presencia de Nuria (Najwa Nimri) en el espacio correspondiente a Sofía (Penélope Cruz), o bien por la aparición de un rostro desfigurado donde correspondían unas facciones perfectas) queda signada la trayectoria errabunda de la imagen, que se resiste a ser idéntica a cualquier realidad aunque la realidad necesite de una imagen estable para ser aprehensible.

Esta dicotomía crea un movimiento narrativo que articula el vaivén y la tensión de la trama. El rol de César es el de un hermenauta clásico que no tolera el juego de divergencias entre la realidad y sus diversas imágenes. Su función dramática consiste, por lo tanto, en procurar denodadamente centrar y adecuar sus perfiles. Cada vez que éstos parecen coincidir, la trama entra en una suerte de letargo, caracterizado por un tono melodramático en el que el noviazgo de César y Sofía tiende a consolidarse. A estos instantes de calma le suceden nuevos resquebrajamiento de la conciencia de César, producidos por la mencionada libertad que toman las imágenes respecto a una realidad que *deberían* representar, pero que finalmente traicionan.

Precisamente, este «laberinto infinito» es uno de los proyectos posmodernos que se ha propuesto, tal y como explica Baudrillard, sustituir cualquier instancia de realidad por un simulacro total, que se adelanta a cualquier acontecer para convertirlo, antes de

que suceda, en una representación. Este tema adquiere un enorme peso específico en el último tercio de la trama, cuando la realidad virtual y sus efectos sobre el protagonista se vuelven perversos. El hecho de que en la recta final del film el espectador comprenda que no ha asistido a los desvaríos imaginarios de un personaje, sino a la proyección de una realidad virtual que acaba traicionando la voluntad de su creador, arrastra dos tipos de implicaciones. Una de carácter psicoanalítico, que trataremos en el siguiente apartado, y otra que se refiere a los peligros del proceso mediante el cual cierto organigrama de imágenes pretende sustituir al conjunto de imágenes presentes que una realidad produce.

Esta traslación en bloque, que arrincona una colección de apariencias e impresiones para superponerle un nuevo entramado de imágenes, plantea, de una manera especialmente dramática, los efectos epistemológicos de un momento económico y cultural caracterizado, en palabras de Jameson, por la información y la reproducción exacerbada (1999: 3). *Abre los ojos* aborda esta problemática desde la perspectiva más sugerente: ¿qué ocurre cuando la realidad virtual levanta una réplica «casi» exacta de la misma cotidianeidad? ¿Cuáles pueden ser las consecuencias de una realidad virtual que no se presenta como «virtual», sino como la realidad misma, mejor dicho, como un doble idéntico de la realidad misma?

Baudrillard plantea esta situación en los términos de una destrucción retroactiva: «lo que ha estado en juego desde siempre ha sido el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo» (17). Esta posibilidad queda reflejada en la misma conclusión de *Abre los ojos*. César es inducido a cometer un suicidio con la promesa de que al otro lado de su «ficticia» muerte le espera, por fin, la añorada realidad, en este caso, del año 2145. Tras despedirse de sus amigos «imaginarios», César decide saltar desde la azotea de un rascacielos, se estrella contra el asfalto y la pantalla se funde en negro durante unos instantes. A continuación, la voz femenina que dio comienzo a la película repite: «Abre los ojos». Este final circular, que deja al espectador en el límite de todas las sospechas, refuerza la idea de que César quizás tan sólo ha despertado a una nueva pesadilla de la que, tarde o temprano, será consciente. En otras palabras, la realidad ha sido desterrada para siempre en favor de una sucesión de reproducciones, regida por una lógica imparable. No hay una vigi-

lia a la que abrir los ojos, sino diversos espejismos tras los que el protagonista se frota los párpados para comprobar su posición en un mundo inestable y cambiante.

Frente a esta posible interpretación, que postula la erradicación de la realidad por parte de una serie de copias que la han asfixiado, Brunette y Wills aportan otra perspectiva, que podríamos llamar «intermedia»: «the relation between reality and copy [has been] displaced and redefined such that the two terms came to be seen as mutually constituting each other. The relation between them would be thus a intertextual one» (75). De acuerdo a esto, no se trataría de una realidad desterrada por sus copias, sino de una mutua conformación que definiría las concomitancias inevitables entre toda copia y todo original. La extrañeza de una pesadilla virtual que imita a la realidad, así como el horror producido por una realidad que no es distinguible de esa misma virtualidad, serían el producto de la inevitable convivencia que entre ambas se produce en una sociedad que ha disparado la intensidad y calidad de las copias como una de las estrategias pujantes de su sistema económico. César sería el ejemplo de un consumidor de clase media que está dispuesto a «comprar» realidad y ésta, obviamente, no constituiría una mercancía clásica, sino el resultante de una reproducción facturada incesantemente para satisfacer a un comprador.

Esta pesadilla, que dota de esqueleto a la discursividad de *Abre los ojos*, encuentra, por otra parte, un punto de apoyo en diversos géneros cinematográficos. En este sentido, esta obra no constituye una excepción en el contexto del último cine español, que como afirma Vicente J. Benet, «tiene en la tradición del cine de Hollywood la fuente primigenia para moldear y definir sus sistemas genéricos» (144). Desde esta perspectiva, nos parece interesante señalar que la pesadilla de este film está relacionada con, al menos, dos géneros: el género de horror (al que dedicaremos el próximo apartado) y una suerte de «hermano menor» del género de detectives; nos referimos al «cine de conspiraciones» o «cine de la paranoia»⁸.

⁸ Subgénero que, por otra parte, tuvo su etapa dorada en los años setenta, período de alta inestabilidad social, así como de cierto desencanto y desorientación políticos. A esta sub-especie pertenecen películas tan memorables como *Three days of the Condor* (Pollack, 1975), *Marathon Man* (Schlesinger, 1976), *All the President's Men* (Pakula, 1976) o *The Conversation* (Coppola, 1974).

El impreciso límite que separa la realidad y una ficción armada por algún personaje, crea la línea argumental que suscita el imprescindible suspense en este tipo de películas. Éstas responden a una tensión dramática producida por unas circunstancias que parecen volverse contra un personaje. Ante dicha coyuntura, este personaje queda escindido por una duda hermenéutica: ¿esa serie de circunstancias negativas/sospechosas son producto del azar o bien responden a un plan perfectamente pergeñado por un elemento «enemigo»? Este dilema no opone a dos protagonistas (uno que desempeñaría un papel positivo, frente a otro que encarnaría el rol negativo), sino al mismo protagonista con sus propias dudas e incertidumbres.

Ésta es, desde luego, parte de la compleja problemática que azota al principal personaje de *Abre los ojos*. Aunque en el conjunto del metraje final queda un poco diluido, tanto Antonio como César mencionan a unos «socios» que habrían orquestado una perfecta trama para acabar con este último y así apropiarse de los caudalosos inmuebles de este joven empresario huérfano⁹. En un momento de angustia e indeterminación interpretativa, en el que tanto César como su siquiatra no aciertan a dar una explicación a las piezas de una realidad inarticulada, el primero afirma lo siguiente, (expresión perfecta de esa conciencia paranoica que se cree fruto de una conspiración): «Tuvo que ser un montaje, una gran broma para volverme loco con todos compinchados: Nuria, Pelayo, la policía, el tío del bar...».

Lo que ahora nos concierne de este tipo de situaciones cinematográficas no es si dichas sospechas responden a una conjura o si bien conforman los síntomas de un sicótico con manías persecutorias; lo destacable es la necesidad epistemológica que un personaje siente, ante un contexto incomprensible, de erigir una teoría conspiratoria para encontrar un significado a ese entorno. Este subgénero cinematográfico, que parece haber tenido un notable resurgimiento en los últimos años¹⁰, siempre implica un es-

⁹ El guión de *Vanilla Sky*, aunque sigue el de *Abre los ojos* con bastante fidelidad, presenta sin embargo algunas diferencias. Una de éstas se refiere a la presencia de los «socios» y la supuesta conspiración pergeñada por éstos, que tienen, en *Vanilla Sky*, una mayor presencia a lo largo de toda la película.

¹⁰ Sin pretender llevar a cabo un recuento exhaustivo de estas producciones, ofrecemos una lista de este tipo de films que tuvieron una magnífica acogida comercial: *Conspiracy Theory* (Donner, 1997), *Fight Club* (Fincher, 1999), *JFK* (Stone,

fuerzo cognoscitivo por parte de algún personaje. Esfuerzo que supone el rechazo de unos parámetros anteriores de entendimiento con el fin de cohesionar sus circunstancias en torno a una nueva teoría interpretativa. Ésta, por supuesto, supondría una renovada lógica de relaciones con el entorno y con los que lo habitan, una lógica que desterraría cualquier tipo de naturalidad, espontaneidad o inocencia. Frederic Jameson, en su libro sobre la estética del cine, dedica todo un capítulo a este tema, del que adelanta la siguiente conclusión: «The figuration of conspiracy [is] an attempt [...] to think a system so vast that cannot be encompassed by the natural and historically developed categories of perception with which human beings normally orient themselves» (1992: 1-2).

La tecnología cibernética y la realidad virtual componen, en *Abre los ojos*, ese sistema «that cannot be encompassed by the natural and historical developed categories of perception»; es decir, un sistema compuesto por esas nuevas circunstancias que obligan a pensar un nuevo marco de percepción. César resulta finalmente vilipendiado por un conjunto de tecnologías que solventan algunos aspectos mortificantes de su realidad (la deformidad facial y la separación de Sofía), pero para cuyas consecuencias epistemológicas no está preparado. Si la intertextualidad entre las copias y el original, tal y como afirman Brunette y Willis, resulta un factor constitutivo tanto del original como de la copia (una vez que ambas están condenadas a convivir), César no dispone de un marco interpretativo válido que le permita hacer frente a esta convivencia. Ante esta suspensión temporal del sentido, César termina esgrimiendo una teoría conspiratoria que busca acabar con una indeterminación enloquecedora y metafísicamente dolorosa.

Esta narrativa que aúna la pesadilla, la paranoia y ciertos aspectos de nuestra más reciente realidad tecnológica da lugar, como explica Jameson, a «this type of realism [that] not only does it let us glimpse the grain of postmodern urban life more vividly than any documentary or social drama [...], but also seeks to convince us that on the same [...] the conspiracies are real and already with

1991), *Sixth Sense* (Night Shyamalan, 1999), *Twelve Monkeys* (Gilliam, 1995), *True Lies* (Cameron, 1994) *The Game* (Fincher, 1997), *Spy Game* (Scott, 2001), *Memento* (Nolan, 2000).

us» (1992: 33). En este momento, resultaría ilustrativo volver a las duras palabras de Carlos Losilla para concluir que éstas parten de unos presupuestos analíticos y morales que no sirven para entender, en sus propios términos, un tipo de arte y de cultura que reflexiona sobre su momento histórico con nuevos procedimientos estéticos. Si tal y como afirma José María Caparrós Lera «toda película es de algún modo histórica» (21), *Abre los ojos* se une a un cine español de última hora que trae a colación algunos de los aspectos centrales de cualquier sociedad que participe de ciertos rasgos posmodernos¹¹.

Pensamos que la añoranza de una reflexión mimética sobre algunos aspectos socio-económicos, obvia el hecho de que en *Abre los ojos* alberga un tipo de «nuevo realismo»: auténtica caja de resonancia en la que tienen cabida temas tan centrales como el papel del conocimiento en una sociedad post-humanista o el estatus del objeto de conocimiento en una economía basada en la reproducción incesante. *Abre los ojos* se zambulle en esta problemática con una actitud problematizadora y anhelante, que sitúa al espectador y a su protagonista en un espacio de indeterminación en el que la pérdida de ciertos referentes ontológicos y éticos ha dado lugar a una inestabilidad inquietante. Es precisamente en este sentido en el que coincidimos con Gonzalo Navajas y su tesis «neomodernista» con la que intenta explicar esa «nueva estética» de la novela y del cine españoles.

La segunda película de Alejandro Amenábar participa de esta nueva modernidad que «no elimina la perspectiva de la negación sino que la completa con posiciones que legitiman la asertividad axiológica y estética sin incurrir en los excesos de la perspectiva moderna excluyente» (Navajas 1996: 183). Pensamos que la histo-

¹¹ Al clasificar un amplio corpus de películas en relación con la historia, Caparrós Lera trata de «aquellas películas de valor histórico o sociológico» que «sin una voluntad directa de *hacer historia*, poseen un contenido social y, con el tiempo, pueden convertirse en testimonios importantes de la historia, o para conocer las mentalidades de cierta sociedad en una determinada época» (23). Cita, entre este grupo de obras, películas de Rossellini o de De Sica. En el contexto español, menciona «los filmes de Bardem y Berlanga que pueden ser un catalizador del período franquista» (24). Siguiendo esta misma lógica, se podría considerar la obra de Pedro Almodóvar como el máximo exponente de cierta mentalidad de los años ochenta y quizás, a Alejandro Amenábar como el autor que ha sabido recoger el testigo de éxito y aceptación masiva en los años noventa. En este sentido, los directores mencionados ofrecen un mosaico ideal en el que rastrear un momento histórico, aún cuando la intención autorial no haya sido retratarlo.

ria de un joven urbano en el Madrid de los noventa que queda pinzado por un severo problema de identidad constituye una perfecta parábola de un momento pos/moderno que no celebra lúdicamente el sacrificio de todos los valores, certezas y apriorismos modernos, sino que vuelve sobre ellos, no para recuperar una asertividad intransigente, sino para dudar¹². En esta duda, que *Abre los ojos* extiende sobre el espectador, queda de manifiesto un talante moral cuya enunciación podría tener la forma de pregunta: ¿cuáles son las relaciones entre la realidad y la imagen que de ella tenemos? ¿Qué problemas epistemológicos arrastran ciertas tecnologías que alteran nuestros modelos de identidad? ¿Se puede vivir sin algún tipo de certeza ontológica? Éstas son preguntas fundamentales a las que *Abre los ojos* no aporta una respuesta definitiva, sino un interesante acercamiento que incita a la reflexión.

LA MÁSCARA Y LO DEFORME

El emblemático alcalde de Madrid durante la transición política española, Enrique Tierno Galván, afirmó en la toma de posesión de su cargo, el día 19 de abril de 1979, que «los madrileños constituyen un pueblo joven, de los jóvenes que son jóvenes, y de los viejos que son jóvenes» (Bessière: 51). No cabe duda de que estas palabras adquieren, más de veinte años después de ser pronunciadas, un carácter profético que anunciaba el devenir histórico que la política cultural capitalina habría de seguir. Todo un imaginario ideológico-estético surgiría en torno a una «espontánea» movilización social llamada la «movida madrileña», que culminaría oficialmente con la Capitalidad Europea de la Cultura que Madrid ostentó en el año 1992.

Este imaginario, según Bernard Bessière, tuvo sus pilares en

¹² A este respecto, el ejemplo de Pedro Almodóvar resulta un caso paradigmático tanto por el contenido de sus obras como por su éxito sin precedentes en el cine español, probablemente la mejor prueba de su importancia estética y sociológica. En nuestra opinión, algunas de sus películas como *Kika* (1993) o *¡Átame!* (1989) resumen un momento cultural de la historia reciente de España. Según Gonzalo Navajas el cine de Almodóvar se caracterizaría por su «negatividad ética» (1995: 281) y un «impulso de destrucción» (1995: 282). Parece evidente que Almodóvar supo encarnar en celuloide el espíritu de un momento de la cultura urbana española, burguesa y posfranquista, caracterizado por un negativismo axiológico que se oponía frontalmente a un código de valores fuertemente enraizados en el seno de la conciencia nacional.

una suerte de flexibilidad y eclecticismo moral (56), un consumo y producción enfervorizados de cultura (62) y un culto a la juventud: ese estado de gracia en el que el «alma» de Madrid parece vivir permanentemente. Las palabras de Tierno Galván recogen, sin duda, esa autoconciencia municipal que se convirtió posteriormente en un programa político promocionado y apoyado con notable éxito¹³. El Madrid en el que acontecen las aventuras y desdichas del protagonista de *Abre los ojos* es heredero de aquel Madrid «joven» de la transición política española, aunque su posicionamiento respecto a aquel imaginario resulta bien distinto.

Abre los ojos, al igual que *Tesis*, presenta un triángulo amoroso protagonizado por una mujer y dos hombres de distinta clase social y divergentes encantos físicos. César capitaliza el atractivo y un éxito económico producto, no del esfuerzo personal sino de una herencia millonaria; mientras que Pelayo encarna una medianía. Éste mismo personaje deja constancia de esta oposición en las primeras escenas del film. Tras varias recriminaciones, en las que Pelayo se queja por su infortunio con el género femenino frente al éxito arrollador de César, el primero afirma: «Soy aceptable cuando no estás a mi lado». Si a estas palabras añadimos las primeras que Pelayo le dirige a su amigo («¿Por qué te empeñas en hacer de pobre? Tienes tres coches y me llevas siempre en esta chatarra»), queda configurada, de manera elocuente, una imagen socialmente contrastiva de los dos protagonistas.

La queja de Pelayo parece un eco cinematográfico de un momento cultural en el que realmente la imagen endiosada de una juventud «bella» y «exitosa» se ha consolidado como *modus vivendi*. Carmen Resino, en el volumen compilatorio *La lucidez de un siglo*, dedicado a la cultura española de este siglo, afirma que «otro de los síntomas, no sé si causa o efecto de esta uniformidad aséptica que se percibe, es la exaltación de la juventud, eso tan efímero, como supremo bien [...] Se vende, fundamentalmente, imagen y, como consecuencia de ello, juventud» (42). *Abre los ojos*

¹³ Almodóvar (*Nickel Odeon* 1 (1995): 75-151): «Cuando empiezo a oír la «movida» [...] en sentido generacional, de movimiento, etcétera es a partir del 82, un momento en el que, a lo que se refería esa palabra, ya no existía. A lo que se refieren cuando hablan de la movida [...] es de 1977 a 1982. A partir de ese momento [...] se lo inventan el ayuntamiento y el Partido Socialista de ese momento [...] porque resulta que divierte mucho en el extranjero sin saber nadie lo que es y sin que los que supuestamente formábamos la movida participáramos de aquello [...] Se benefician de ello y meto en esto a Tierno Galván» (82).

retoma este asunto y plantea la problemática de un joven atractivo y exitoso que, en un instante de mala fortuna, pierde su belleza física. Las consecuencias de esta pérdida serán de tal calibre que César termina perdiendo su identidad y su salud mental.

El análisis que la película lleva a cabo acerca del estatus que la belleza física ostenta en la clase media urbana de los años noventa, llega a una conclusión muy parecida a la de Medard Hilhorst en su artículo «At Face Value and Second Thoughts»:

«One can object that beauty has always been used, in a functional way, maybe even primarily, in order to achieve things [...] In a very weak sense one could speak here of an «instrumental» use of the value of beauty. However, it is seldom merely the use of beauty as a means towards an end. Therefore, it seems more useful to describe the value of beauty as a symbolic value, in the sense that it expresses in some way or another, besides the functional aims it can serve, personal and cultural meaning. Beauty, interpreted in this way, reflects what people think of themselves within the context of society they live in. Beauty is about identity» (81).

La belleza le confiere a César una identidad basada en un poder que ejerce implacablemente. Éste traiciona a Pelayo, arrebatándole la posibilidad de una relación con Sofía, y más tarde traiciona a la misma Sofía al aceptar la proposición erótica que Nuria le plantea unos momentos antes de la autoinmolación en el aparatoso accidente de coche. Estas traiciones son llevadas a cabo por César con un distante cinismo que le impiden sentir cualquier remordimiento. Ante la recriminación de Sofía: «Estaría muy mal que tú y yo nos liáramos esta noche [...] Pelayo, ¿te acuerdas? Es tu mejor amigo», César responde impasible: «Pelayo no tiene por qué enterarse». Nos encontramos, pues, ante un personaje asentado en el centro de una serie de relaciones, que organiza y maneja a su antojo con el propósito de no perder jamás el control sobre éstas.

Esta posición privilegiada entra en crisis una vez que el rostro de César queda desfigurado. Su centralidad se vuelve marginal y ésta se torna, a su vez, un nuevo *locus* social y anímico desde el que César ni sabe ni quiere vivir. El rechazo por parte de Sofía (auténtico fetiche que César sublima sinecdóticamente hasta convertir en la mujer, único objeto posible de su deseo) le obliga a replantearse su identidad, que ya no disfruta de la misma acepta-

ción en su entorno. En este sentido, resulta definitiva la escena que tiene lugar en una discoteca de Madrid. César, en el último tramo de dicha escena, hace uso de las mismas artimañas que unos meses antes había esgrimido para conquistar a Sofía. En un tono humorístico, finge ser perseguido por una admiradora y repite las palabras que una vez le habían allanado su acercamiento a Sofía: «¿Se nota mucho que me estoy intentando pegar? Es que tengo un problema: me está persiguiendo una tía y necesito darle la chapa a alguien para librarme de ella ¡Mierda! ¡Viene por ahí! ¡No mires! ¡Tú sigue hablando!...»

En esta ocasión, estas palabras producen un efecto diametralmente opuesto. Sofía no sólo se niega a convertirse en cómplice de la broma, sino que reacciona con indignación y rabia: «¡César! ¡Basta ya!». Esta repetición de una estrategia, que antes funcionaba y ahora tan sólo provoca repudio, parece un perfecto ejemplo de una pérdida de estatus que César se niega a asumir. Ahora bien, ¿hasta qué punto César ha perdido sus privilegios? ¿Cuál es el grado de marginalidad de su nueva posición? En nuestra opinión, debido a la radicalidad de las deformaciones que su rostro sufre, César no sólo pierde poder de atracción, sino que además su mismo estatus de «persona» queda en entredicho. Su rostro asimétrico y cosido se convierte en la idónea tarjeta de presentación de un «freak» al que miran por las calles, del que se ríen en los servicios de una discoteca y del que huyen su mejor amigo y su amada.

Kuni Simis nos recuerda oportunamente que «from history we know that those who fell outside the standards of normal features were often regarded as less human» (181). Es decir, las irregularidades faciales de César le impiden encajar en un tipo de discursividad corporal que ha establecido los tipos de facciones auténticamente humanas frente aquéllas que quedan apartadas en un extrarradio de rarezas, deformaciones, irregularidades y monstruosidades, que paradójicamente enfatizan y definen la centralidad de quien las repudia. Si no es casual que César base la «conquista» de Sofía en sus encantos físicos, tampoco lo es que Sofía se niegue a verle, o lo haga a regañadientes, una vez que éste ha perdido esos encantos. Desde el trágico momento de esta pérdida, la apariencia física de César deja de ser, a efectos políticos, la de un ser humano para convertirse en la de un monstruo, con el que se deben guardar ciertas distancias.

En un sueño que el protagonista tiene después del accidente y justo antes de despertar a la terrible realidad de su rostro demacrado, éste se encuentra con Sofía en el parque del Retiro. Allí le cuenta una pesadilla tenida esa misma noche. En ella, se sube al coche con Nuria, que imprudentemente acelera hasta estrellarse contra un muro. Como resultado del choque, su rostro queda irreconocible, «en plan Fantasma de la Ópera [...] Era un monstruo», tal y como él mismo confiesa. Sofía y César sonríen divertidos por esta pesadilla mientras ella acaricia su rostro y le responde: «Eres un monstruo de todas formas». Esta suerte de prólogo imaginario que precede a la vigilia, ofrece ciertos parámetros narrativos por los que la película transcurrirá hasta su misma conclusión. La presencia, explícita o implícita, de novelas (que también llegaron a ser películas de considerable éxito) como *Quasimodo* (1831), una de las obras más leídas de Victor Hugo, *El fantasma de la ópera* (1908) de Gaston Leroux, *Doctor Jeckyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson y, por supuesto, una de las obras maestras de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (1886), ofrece un marco genérico en el que *Abre los ojos* encuentra un punto de referencia inexcusable: la figura del monstruo y su relación con el cuerpo social¹⁴.

A pesar de lo dicho anteriormente, la esencia constitutiva del monstruo moderno no reside en una serie de anomalías físicas sino en una fisicidad cambiante. El cuerpo realmente humano tan sólo se transforma de acuerdo a unos patrones temporales, que indican cuáles de esos cambios son «aceptables» y cuáles no lo son. César se ve obligado a vivir como un monstruo porque sus cambios se salen de la norma y porque éstos se producen con una frecuencia inaudita. A lo largo del film, este personaje padece distintas y sucesivas metamorfosis. En el accidente de tráfico su rostro queda destrozado. En su entrevista con el siquiatra y en algún otro momento, aparece con una máscara que cubre sus facciones. Tras una operación, que parecía imposible en un primer momento, César recupera su aspecto original. Mientras huye

¹⁴ Ante esta versión del monstruo como un ser atormentado por un severo conflicto de adaptación social, Jonathan Lake Crane se pregunta: «Monsters with existential burdens?». Este mismo autor ofrece una respuesta en la que queda de manifiesto la interioridad conflictiva y llena de aristas con la que el monstruo moderno ha sido dotado: «Beings who dread the future and find carrying on with life a terrible weight are truly eerie creatures» (73), es decir, en el ser monstruoso quedarían paradójicamente cifradas algunas de los conflictos más profundamente «humanos».

aterrorizado de Nuria, descubre en un espejo su rostro nuevamente rajado por los efectos del accidente automovilístico. Finalmente, no mucho antes de lanzarse desde lo alto del rascacielos, César se refleja en una lámina de latón y puede ver su rostro nuevamente despojado de cualquier cicatriz.

Esta mutabilidad, que convierte la piel humana en un campo de alteraciones radicales e incesantes, arrastra al protagonista a un estado de abyección estética en el que comete una abyección moral, un asesinato. Este acto, llevado a cabo con sus propias manos y la ayuda de una almohada, corona una mutación más profunda que la puramente física: ésa que le lleva de un estado «humano» a uno de monstruosidad. Esta monstruosidad incluso se expande como una lepra en aquellos personajes con los que César mantiene relaciones más estrechas. Sofía, en la misma cama de su apartamento, se convierte en Nuria. Nuria, al volver de la cocina con un vaso de agua, surge de una nube hitchcockniana «resucitada» en Sofía. Ésta, en pleno acto sexual, vuelve a transustanciarse en Nuria. Este carrusel de mutaciones inexplicables corroe un pilar básico de toda identidad: la estabilidad de la propia fisicidad, que ante el espejo afianza una y otra vez el carácter unitario y cohesionado del sujeto lacaniano. Sin esta continuidad, la conciencia unificada del individuo pierde suelo y, finalmente, se desmorona.

Las violentas alteraciones que sufre César presentan además una peculiaridad pues son producto de su imaginación, tal y como explica el personaje del científico francés Duvernois (Gerard Barry) en los últimos minutos del film. La realidad virtual que rodea a César tiene la particularidad de no estar guiada apriorísticamente por un programa informático, sino por los dictados de sus más profundos deseos. Paradójicamente, éstos dejan aflorar lo reprimido (Nuria y su monstruosidad facial) siguiendo la conocida fórmula de Lacan: todo lo que es reprimido en lo simbólico aflora, antes o después, en lo real. Precisamente, Barbara Creed establece cuál es la relación establecida entre la monstruosidad, lo simbólico y la represión que ésta última lleva a cabo: «the proper body of the symbolic does not metamorphose; it is recognizable fixed, trustworthy. It is made in *God's image*- a sacred vessel, a divine temple [...] The positivity of bodily metamorphosis attacks the foundations of the symbolic order which signifies law, rationality, logic, truth» (137).

Este orden simbólico, base de todo orden social, es el que obliga a cada individuo a subjetivarse mediante un proceso en el que ciertas pulsiones son reprimidas. Sin embargo, el estado latente en el que éstas quedan, posibilita su irrupción. César reprime una monstruosidad facial que lo lleva a los márgenes del orden social precisamente porque «the monster is [...] seen as profoundly ambiguous figure which challenges social norms and so reveals society's repressive monstruosity» (Jancovich, 1). La deformidad facial, signo visible de una deformación «interior», adquiere un carácter social amenazador que debe ser reprimido/apartado. Lo horrible, encarnado en la piel humana, resulta una suerte de realidad «uncanny», que freudianamente podríamos definir como ese sentimiento de inquietante extrañeza suscitado por la aparición en el orden simbólico de una repulsiva realidad reprimida anteriormente.

Precisamente, en su ensayo «The Uncanny» Freud cita, entre este tipo de experiencias, la motivada por el doble: aquél que ante el espejo niega la identidad unificada que un sujeto había asumido de sí mismo (162). El doble no sería otro que una copia fatídica de un original que nunca debería haber sido copiado. La copia en *Abre los ojos* nace de una serie de tecnologías que extienden la pesadilla epistemológica no sólo, tal y como habíamos explicado, sobre la realidad circundante, sino sobre el mismo cuerpo, haciendo de éste una «hiperrealidad». El cuerpo es utilizado como una plataforma de experimentación en el que no reside ninguna esencia ontológica que deba ser respetada. Este conjunto de procedimientos tecnológicos y sistemas de representación suponen, como afirma Barbara Creed, «that the individual no longer clearly distinguishes the real from the hyper-real [...] human from simula-cra. In the horror film this failure of perception in relation to the body is linked to scenes of monstruosity» (147).

Frente a estos errores/horrosos de percepción, César descubre en la máscara una salida que interrumpe las mutaciones imprevisibles de su rostro. Esta careta inexpresiva no cubre, sin embargo, un rostro sino otra careta constituida por la deformidad, que a su vez oculta ese «algo más terrible» que Borges describe en la cita inicial de este trabajo¹⁵. Si la careta es un simulacro que, siendo desman-

¹⁵ Las siguientes palabras de Frances Cooke MacGregor explican este proceso por el cual una deformidad convierte al rostro en una máscara que oculta la «ver-

telado, desvela el horror de unas facciones que precisan ser escondidas; la deformidad, por su parte, constituye ese simulacro detrás del cual acecha una realidad interior ignominiosa (de la que el rostro demacrado sería únicamente su consecuencia)¹⁶.

CONCLUSIÓN

La ubicación genérica de *Abre los ojos* requiere un marco cinematográfico en el que diversos géneros tengan cabida. Por una parte, nos encontramos ante una película futurista de ciencia ficción en la que tecnologías del presente, como la crionización y la realidad virtual, coronan niveles de sofisticación imposibles hoy día. Por otra parte, *Abre los ojos*, al igual que *Tesis* ofrece una historia de amor narrada en un tono tradicionalmente melodramático, que pasa por momentos de consolidación o desmoronamiento. Este juego pendular de atracción y alejamiento, uno de los rasgos más hitchcocknianos de Amenábar, dota a la trama de otra línea de tensión dramática. Finalmente, el «thriller metafísico» aborda, mediante una serie de herramientas que filtran un suspense narrativo realmente eficaz, las consecuencias de una agresión a ciertos aspectos fundacionales de una conciencia centrada y cohesionada¹⁷.

Éste es el marco visual con el que Alejandro Amenábar se propone mantener al espectador en una continua incertidumbre, que no estaría motivada por ciertos «MacGuffins» del «thriller» clásico, sino por la agresión a algunos pilares que posibilitan la identidad

dadera» identidad corporal de un sujeto: «Although a disfigured face may not necessarily be unsightly or difficult for other to look at, it may serve as a misleading mask which, in spite of efforts to make impartial and rational judgement, blinds others not only to the play of subtle and meaningful expressions but to the real self behind the mask» (63).

¹⁶ Utilizamos conscientemente el término «horror», que James Twitchell delimita del concepto «terror»: «Terror is external and short-lived; horror is more internal and long-lasting. Terror will pass [...], but horror will never disappear, no matter how rational we become about it. In fact, just the opposite is true: the more rational we are, the more exasperating it becomes. Horror has no end, no closure, no conclusion; terror always has an end» (16). *Abre los ojos* y la pesadilla circular que esta película propone pertenecen, obviamente, al género de horror.

¹⁷ No podemos dejar de citar a *Blade Runner* (Scott, 1982), un clásico del género futurista con el que *Abre los ojos* comparte no pocas preocupaciones: la identidad del simulacro humano, las limitaciones que constriñen las relaciones entre el hombre y el simulacro, la invisibilidad del simulacro, su lógica multiplicadora y expansiva, etcétera.

subjetiva¹⁸. La pérdida de unas facciones faciales, que ayudaban a alimentar la consistencia de esa identidad, pone en marcha un proceso que expulsa al protagonista de aquellos estándares y discursos sociales que definen y autorizan lo auténticamente humano. Esas facciones borrosas e informes, sin embargo, jalonan tan sólo el primer peldaño de una metamorfosis en la que César quedará constituido socialmente como un monstruo. La mutabilidad arbitraria de su rostro terminará por apuntillar su anomalía y su excepcionalidad, que definitivamente lo empujan a la condición de «freak». Desde esta condición, César comete un asesinato y termina ingresando en una celda incomunicada.

Este horror metafísico ante un cuerpo que no cesa de cambiar, ante una realidad que se descompone en una serie de fragmentos incoherentes y ante un laberinto de pesadillas organizadas como un juego de muñecas rusas, se despliega en un marco social e histórico muy concreto. Esta trama acontece en un Madrid de jóvenes de clase media («pijos» o «yuppies»), polarizados por el éxito, ya sea comercial o sentimental¹⁹. En otras palabras, en una sociedad urbana de operaciones quirúrgicas, de promesas televisivas que garantizan la eterna juventud, de discotecas y ambientes enrarecidos, de infidelidades y traiciones, de apariencias que determinan al sujeto, es decir, en una sociedad herida por la desmoralización y el desconcierto éticos. Desconcierto en el que los actos obedecen hipnóticamente a impulsos y miedos, y no a criterios axiológicos. *Abre los ojos* da constancia de esta hiperrealidad en la que todo parece ser un decorado y cada decorado esconde un vacío que hace imposible una identidad consistente. Un tema, que *mutatis mutandi*, es retomado por Amenábar en su siguiente obra, *The Others* (2001)²⁰.

¹⁸ «MacGuffin» es el término que Alfred Hitchcock utiliza para referirse al conflicto o «excusa» dramática que dan el pistoletazo de salida a la narración. El término queda perfectamente explicado por el mismo Hitchcock a François Truffaut en el sexto capítulo de su libro, *El cine según Hitchcock* (Madrid: Alianza, 1994, 137-152). Slavoj Žižek (*The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989) realiza una interesante revisión del término (163 y siguientes).

¹⁹ Alejandro Amenábar hace uso de estos términos para explicar la trama de su película: «Me hacía gracia ver a Eduardo Noriega en esta tesitura; un tío pijín con mucho éxito, con dinero, con mujeres, al que empiezan a salirle problemas de debajo de las piedras» [Énfasis nuestro] (Ponga, 120).

²⁰ *The Others*, tanto por sus planteamientos genéricos, como por el tipo de producción de la que disfrutó, se trata de una película muy distinta a *Abre los ojos*. Sin embargo, ambos filmes abordan, desde perspectivas distintas pero complementa-

En nuestra opinión, *Abre los ojos* esboza una serie de interrogaciones que aquí sólo nos limitamos a plantear: ¿Tiene sentido hablar de «códigos éticos» si las apariencias e imágenes que nos «hacen» y representan no remiten a ningún principio ontológico? ¿El ser humano y sus relaciones no son otra cosa que el efecto de una proyección incesante de imágenes, cuya cantidad y calidad no dejan entrever la nada que esconden? ¿La «virtualidad» puede sustituir a lo «social», a la corporeidad, a las subjetividades? ¿Ha sido siempre la subjetividad una ilusión, tan sólo dramatizada por las últimas tecnologías? ¿Qué métodos de construcción nacional pueden resultar efectivos frente a una aceleración exacerbada de imágenes, cuya existencia es efímera y contingente? ¿La sociedad urbana española de los años noventa y del nuevo siglo ha quedado definitivamente consolidada como un laberinto de espejos televisivos, informáticos y cibernéticos? ¿El desmantelamiento, en la España democrática, de un estricto código moral de corte tradicionalista ha deparado un nuevo marco axiológico o una «sospechosa» indeterminación? ¿La peor pesadilla de la juventud española radica en la destrucción de su imagen física? ¿Cómo «metaboliza» la sociedad española los vertiginosos cambios de esa sociedad llamada «de la reproducción» o «de la información»? En definitiva ¿quiénes somos en este momento histórico?

BIBLIOGRAFÍA

- Abre los ojos*. Dir. Alejandro Amenábar. Perf. Alejandro Noriega, Penélope Cruz, Fele Martínez y Najwa Nimri. Sogepaq, 1992.
- Althusser, Louis. «Ideology and Ideological State Apparatuses». *Literary Theory: An Anthology* (ed. Julie Rivkin y Michael Ryan). Oxford: Blackwell Publishers, 1998, 294-304.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos, 1993.
- Benet, Vicente J. «El detective y la historia: trama detectivesca y metáforas del totalitarismo en el cine español contemporáneo». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. XX,1 (Otoño 1995): 167-177.

rias, una reflexión sobre los límites de la realidad y sobre los límites de nuestra percepción al acercarse a dicha realidad. En el caso de *Abre los ojos*, Amenábar se sirve de la realidad virtual y del sueño para reflexionar sobre los límites de ésta. En *The Others*, un familia constituida por fantasmas se ve obligada, como le sucedía al protagonista del film anterior, a asumir su «irrealidad», es decir, una existencia que discurre en una dimensión periférica y marginal. En ambos casos, el director enfatiza los aspectos melodramáticos de este descubrimiento que, de una manera dolorosa, obliga a los personajes protagonistas a replantearse su lugar en el mundo que habitan.

- Bessière, Bernard. «El Madrid de la democracia: comportamientos culturales y crisol de la creación. Realidades y dudas». *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura* (ed. Samuel Amell). Madrid: Cátedra & Ministerio de Cultura, 1992, 51-75.
- Borges, Jorge Luis. «La pesadilla». *Obras Completas III. 1975-1985*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, 221-231.
- Brunette, Peter y Wills, David. *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1989.
- Caparrós Lera, Jose María. «El cine como reflejo de las mentalidades contemporáneas». *Persona y sociedad en el cine de los noventa*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1994, 17-28.
- Crane, Jonathan Lake. «The Monster». *Terror and Everyday Life. Singular Moments in the History of Horror Film*. London: Sage Publications, 1994, 71-99.
- Creed, Barbara. «Horror and the Carnavalesque. The Body-monstrous». *Fields of Vision. Essays in Films Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Los Ángeles: University of California Press, 1995, 127-180.
- Freud, Sigmund. «The Uncanny». *Literary Theory: An Anthology* (ed. Julie Rivkin y Michael Ryan). Oxford: Blackwell Publishers, 1998, 154-167.
- Hilhorst, Menard. «At Face Value and on Second Thoughts». *In the Eye of the Beholder. Ethics and Medical Change of Appearance* (ed. Inez de Beaufort et al.). Copenhagen: Scandinavian University Press, 1997, 76-83.
- Jameson, Frederic. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. London: BFI Publishing, 1992.
- . «The Cultural Logic of Late Capitalism». *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1999, 1-54.
- Jancovich, Mark. *Rational Fears*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Jiménez de las Heras, J.A. «Un catálogo de efectos sin fondo alguno». *Dirigido por...* 264 (1998): 18-19.
- Losilla, Carlos. «A dónde va el cine español. Los jóvenes realizadores y la búsqueda de una nueva estética». *Dirigido por...* 257 (1997): 34-42.
- MacGregor, Frances Cooke. *Facial Deformities and Plastic Surgery. A Psychosocial Study*. Springfield: Charles Thomas Publishers, 1953.
- Monterde, José Enrique. «Dossier: Centenario del cine español. La transición hacia nuestro presente». *Dirigido por...* 248 (1996): 78-91.
- Navajas, Gonzalo. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine Españoles*. Barcelona: EUB, 1996.
- . «Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en ¡Átame!, de Pedro Almodóvar». *Del franquismo a la posmodernidad*. Madrid: Akal, 1995, 279-293.
- Ponga, Paula. «El más listo de la clase» (entrevista a Alejandro Amenábar). *Fotogramas* 1850 (1997): 117-120.
- Resino, Carmen. «La nada comestible». *La lucidez de un siglo* (ed. Juan Casamayor y Encarnación Molina). Madrid: Páginas de Espuma, 2000, 41-44.
- Schneider, Kirk J. *Horror and the Holy. Wisdom-Teaching of the Monster Tale*. Chicago: Open Court, 1993.
- Simis, Kuni J. «What is Beautiful is God, but... The Concepts of «Normalcy» and Beauty in a Historical Perspective». *In the Eye of the Beholder*. Copenhagen: Scandinavian University Press, 1997, 168-182.
- Twitchell, James B. *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- White, Hyden. *The Content of the Form*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1987.

BLANK PAGE