



ÁREA ABIERTA Nº 23. JULIO 2009
Referencia: AA23. 0907.117

“EL SUEÑO Y SU REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA. LA LECTURA DE LO IRRACIONAL
EN *ABRE LOS OJOS*”

Autora: Dra. CHICHARRO MERAYO, M^a del Mar. C. DE ESTUDIOS SUPERIORES FELIPE II. UCM

EL SUEÑO Y SU REPRESENTACIÓN CINEMATOGRAFICA. LA LECTURA DE LO IRRACIONAL EN *ABRE LOS OJOS*

RESUMEN

El presente trabajo plantea una reflexión sobre la representación cinematográfica de lo onírico. Para ello, en primer lugar, señala la influencia que el psicoanálisis y el movimiento surrealista han tenido en la construcción de convenciones y supuestos que los espectadores manejan en relación con nuestra experiencia psíquica. En segundo lugar, el texto ejemplifica cómo algunos films contemporáneos españoles plantean temáticas que enlazan con lo onírico, y se han visto influidos, en cierta medida, por la herencia psicoanalítica y surrealista. Finalmente, realizaremos un análisis interpretativo en profundidad del film de Alejandro Amenábar *Abre los ojos*, en tanto que cargado de connotaciones surrealistas y centrado en el escenario del sueño, a modo de ejemplo de vulgarización y adaptación de algunas de las claves y explicaciones psicoanalíticas.

PALABRAS CLAVE: surrealismo, sueño, film, Amenábar, psicoanálisis.

ABSTRACT

This paper tries to build a consideration related to cinematographic representation of dreams. For this aim, at first, it points to the influence of psychoanalysis and surrealist movement in the construction of conventions and supposes spectators use in relation to our psychic experience. Secondly, this article exemplifies how some contemporary Spanish films present subjects which connect with the experience of dreams, and which could be influenced, in some ways, by psychoanalytical and surrealistic heritage. Finally, we introduce an interpretative analysis of Amenábar's creation, *Abre los ojos*. This film is defined by some surrealistic connotations, and it is focused in the scenery of dreams, so it can be present as an example of vulgarization and adaptation of some of the psychoanalytical keys and explanations.

KEY WORDS: surrealism, dream, film, Amenábar, psychoanalysis.

SUEÑO, CIENCIA Y VANGUARDIA ARTÍSTICA

El interés por el mundo onírico cuenta ya con una larga tradición en la cultura occidental. La literatura o la pintura han utilizado recurrentemente las referencias a sueños y ensoñaciones, ya sea como mero escalón y componente del relato (*La vida es sueño*, de Calderón de la Barca; *Hamlet*, de William Shakespeare); ya sea como verdadero eje en torno al que organizar imágenes ("El sueño de Jacob", de José de Ribera, "El sueño del patricio", de Bartolomé Esteban Murillo, "El sueño de San José", o "El sueño de la razón produce monstruos", de Francisco de Goya). Por un lado, la referencia al sueño hace las veces de recurso narrativo y visual que imprime un tono de misterio y confusión. Su utilización es aquí claramente connotativa, tiñendo los mensajes de cierta incertidumbre. Por otro lado, su uso ha respondido en ocasiones al deseo de trabajar en torno a temáticas que permitieran llevar la capacidad innovadora al extremo. Caracterizado por la extrañeza e irracionalidad, por el caos y la ininteligibilidad, por la ausencia de normas y de lógica realista, es el caldo de cultivo perfecto para liberar la imaginación y utilizar una creatividad sin límites, sin necesidad de una justificación desde una perspectiva racional y realista.

Sin embargo, el atractivo del territorio inconsciente no se agota en nuestro escaso conocimiento de sus reglas y lenguaje. De hecho, este escenario se define, necesariamente, en oposición a lo que habitualmente denominamos "realidad objetiva". Frente a la representación realista, se presenta la ficción onírica. Frente a la lógica emerge la irracionalidad. Frente al orden, el sueño nos sume en el caos. Y en torno a esta dicotomía se organizan dos ámbitos, aparentemente contrapuestos y paradójicos. De ahí que, detrás de la ya clásica temática "sueño versus realidad" se esconda, habitualmente, todo un debate cartesiano que intenta responder a preguntas como ¿es el sueño un ámbito real de experiencia?, o ¿existe diferencia alguna entre lo objetivo y lo onírico? Nuestra falta de control sobre este entorno nutre todo un conjunto de preguntas existenciales, ya clásicas, que su vez dan forma a preocupaciones filosóficas universales, recogidas también por la creación artística.

El desconocimiento en torno al mundo del sueño se ha ido matizando en la medida en que se ha adquirido el carácter de objeto de estudio científico. En este sentido, la aportación más significativa, aunque también discutida, es la realizada por la teoría psicoanalítica, acuñada por Freud, quien escribe el grueso de su obra entre 1870 y el momento de su muerte (1939). Desde la perspectiva freudiana, el mundo onírico es, al igual que otras de nuestras expresiones subjetivas (*lapsus linguae*, olvido de nombres, recuerdos infantiles, equivocaciones, actos casuales, vigilia, ensoñaciones...) una de las vías de expresión de la dimensión más oscura e invisible de nuestra personalidad, que de acuerdo con su terminología recibe el nombre de inconsciente¹. El inconsciente recoge un mundo de pulsiones inherentes a la naturaleza humana: nuestros instintos agresivos, pero

¹ FREUD, Sigmund. *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, ed. or. 1904.

también los libidinosos y sexuales². Sin embargo, estos impulsos, que se expresan desde los primeros años de vida, necesariamente entran en conflicto con las reglas sociales, que dictan lo que es correcto, aceptable y lícito, y lo que no lo es. El conocido *complejo de Edipo*, según el que el niño muestra, en su primera infancia, el deseo sexual por su madre, no es más que uno de los ejemplos de la compleja relación entre nuestro *id* (nuestra base biológica y el mundo de pulsiones que encierra) y nuestro *superego* (nuestra conciencia, organizada a partir de las reglas conforme a las que hemos sido socializados).

De ahí que el psicoanálisis entienda que la cultura, básicamente la occidental, ejerza una labor de *represión* a la que ninguno de los miembros de una sociedad puede escapar³. Pero aunque las normas sociales se imponen de manera tenaz y constante, limitando la influencia de los instintos, las pulsiones biológicas son dimensiones irrenunciables de nuestra personalidad, por lo que buscan cauces de expresión que escapen a la censura cultural. En este sentido, el mundo onírico se presenta como el ámbito más adecuado para la expresión de los deseos individuales, por un lado, naturales, pero por otro, manifiestamente inconfesables. Es más, el grado de presión cultural al que sujeto se halla sometido explica la necesidad de que el sueño recurra a un complejo lenguaje, aparentemente fuera de toda lógica, y sin embargo con importante carga semántica. De ahí, que el acercamiento al inconsciente requiera de complejas técnicas de decodificación, cuya aplicación necesita de largos períodos temporales⁴.

A la luz de la teoría psicoanalítica, el mundo onírico adquirió significados hasta la fecha insospechados. Las frustraciones y los anhelos parecían poblar un mundo subjetivo paralelo, tan real como el mundo objetivo y palpable, pero que, no obstante, contaba con restringidos cauces para hacerse perceptible. Además del visible, parecía existir un ámbito oculto, no menos real por el hecho de que, habitualmente, no se tenga conciencia de él. El inconsciente forma parte de todo sujeto, y en torno a éste se construyen todo un mundo de vivencias de las que el individuo participa, aún cuando pueda atribuirles claros significados desde la lógica consciente. Es más, buena parte de los actos calculados sólo pueden ser entendidos en su justa medida como continuación o bien como reacción a las pulsiones no racionales. El lenguaje onírico es una vía excepcional de expresión de deseos y objetivos, preocupaciones y obsesiones, recuerdos y reminiscencias, que no siempre podemos racionalizar.

Si bien la aportación freudiana ha sido sucesivamente matizada por un largo elenco de discípulos⁵, y criticada por múltiples detractores⁶, lo cierto es que el psicoanálisis supone un primer acercamiento científico y revolucionario al mundo de los sueños y a sus significados. Por supuesto, las aportaciones freudianas tuvieron repercusiones trascendentales en el mundo de la ciencia (psicología, medicina, sociología), y promovieron además transformaciones en torno a la que era entonces la concepción ordinaria del sueño. Más aún, la repercusión del psicoanálisis fue tal que algunos de sus supuestos se han popularizado. De ahí, que hoy, incluso de manera cotidiana e intuitiva, el

² FREUD, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1986; FREUD, Sigmund. "Psicoanálisis y teoría de la libido", en Sigmund Freud, *Obras completas*, Ediciones Orvis, Barcelona, 1988, pp 2662-2676, ed. or. 1922.

³ FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.

⁴ FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

⁵ LACAN, Jacques. *Escritos*, Siglo XXI, Madrid, 1984. CHODOROW, Nancy. *Psychoanalytic Theory and Feminism*, Polity, Cambridge, 1988. CHODOROW, Nancy. *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*, Gedisa, Barcelona, 1984.

⁶ DONOVAN, Virginia K. y LITTENBERG, Ronnie. "Psychology of Women: Feminist Therapy" en Barbara Harber (ed) *The Women's Annual 1981: The Year in Review*, G.k. Hall, Boston, 1982, pp. 211-35.

mundo onírico se asocie, habitualmente, con la experiencia subjetiva, aunque no sea fácil interpretar su significado.

Naturalmente, el arte no podía escapar al atractivo y la influencia de la corriente psicoanalítica, así como de la propia psicología, ésta última como ciencia en ciernes pero incipiente. De este modo, las aportaciones freudianas fueron recogidas con interés por las vanguardias artísticas de la primera parte del siglo XX. El mundo del arte, siempre atento a la posibilidad de nuevas fórmulas y códigos de expresión, quiso ver en la lectura psicoanalítica la posibilidad de explorar un nuevo territorio, todavía virgen, en el que significantes y significados se regían por reglas no convencionales. El mundo de lo subjetivo parecía susceptible de convertirse en un referente artístico que liberara al creador de los constreñimientos propios de la lógica realista, permitiendo llevar su capacidad de innovación hasta el extremo, hasta el caos, hasta lo incomprensible. La máxima freudiana que entiende "la cultura" en términos de represión es también aplicable al arte. Si el individuo es ya consciente de las limitaciones que lo social impone a sus impulsos, el artista también sabe de los obstáculos a su libre albedrío. Este reconocimiento es el primer paso hacia la liberación y hacia la expresión desinhibida, auténtica, realmente personal y sin límites.

Aunque buena parte de las vanguardias artísticas (dadaísmo, expresionismo, futurismo...) han resaltado el valor de la irracionalidad, el subjetivismo o la imaginación desbordante, es el surrealismo la corriente más identificada con esta dimensión de la realidad que Freud llama inconsciente. Es más, este arte "moderno", que se revela frente a formas artísticas convencionales, integra los principios freudianos, si bien muchas veces a través de una lectura distorsionada, en su visión del mundo y por lo tanto intenta aplicarlos a la práctica artística⁷. Desde la perspectiva surrealista no cabe la consideración del inconsciente como realidad de segundo orden. Tal y como señala André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista de 1924*, este movimiento es un intento superar las visiones artísticas más tradicionales, preocupadas por plasmar tan sólo un fragmento de la realidad. La "realidad completa", "la surrealidad" debe integrar elementos conscientes e inconscientes, racionalidad e irracionalidad, sueño, fantasía y realidad⁸.

Frente al realismo convencional, el surrealismo plantea subvertir la realidad, o lo que es lo mismo, completarla. Reacciona frente al arte burgués y reivindica la transgresión estética y moral en beneficio del despliegue desinhibido y hedonista de la imaginación. Pretende llegar más allá de lo aparente, plasmando la cara más auténtica, que es siempre subjetiva y que obedece necesariamente al punto de vista del autor. La expresión de lo absurdo, lo exagerado y extremo, lo irracional, lo violento tiene cabida en un planteamiento que desea alejarse de los constreñimientos culturales y mostrar el mundo del inconsciente.

De ahí que el territorio de los sueños y sus símbolos haya articulado buena parte de la temática y la estética de las obras surrealistas, que en el caso del cine son muy puntuales. De hecho, Breton, si bien incluye el cine entre las actividades surrealistas por excelencia, entiende que su papel es básicamente instrumental; debe actuar como estímulo visual o fuente de inspiración para la ejecución de la obra y no tanto como expresión artística. Lo cierto es que el interés de los surrealistas por el cinematógrafo fue variable y desigual, y en la práctica no se formuló una teoría que señalará cómo hacer este tipo de cine, y cuál

⁷ TORREIRO, Casimiro. "El cine surrealista en el papel", en VVAA, *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1991, pp. 81-106, p. 85.

⁸ GUARNER, José Luís. "¿Han muerto los hermanos maristas?", en VVAA, *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1991, pp 213-230, p. 215.

había de ser su papel en el proceso de cambio social que esta corriente preconizaba⁹. "Para los surrealistas el cine tenía la capacidad trascendente de liberar lo convencionalmente reprimido, de mezclar lo desconocido con lo conocido, lo prosaico con lo onírico, lo cotidiano con lo maravilloso"¹⁰. Este argumento, será retomando y llevado a su máxima expresión en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial, por aportaciones como las realizadas por Lebovici, para quién el cine es un medio de expresión con claros paralelismos con la experiencia onírica (la visualidad, la aparente desvinculación entre las imágenes, las coincidencias gramaticales, o la utilización de fórmulas similares de sugestión), de ahí que el espectador pueda ser comparado e identificado con el sujeto que sueña¹¹.

A partir de ahí, nuestro trabajo parte del supuesto de que la acción conjunta del psicoanálisis, la ciencia psicológica y el propio movimiento surrealista, entre otras cosas, ha contribuido a instalar la categoría del inconsciente en el imaginario colectivo. Concepto abierto, no obstante, cargado de incertidumbres e indefiniciones, que conecta claramente con nuestra experiencia onírica, y que hace referencia a una dimensión de la personalidad individual para la que la ciencia no tiene respuestas exactas. Es por eso por lo que el presente trabajo pretende hacer hincapié en la utilidad del sueño como recurso cinematográfico de ficción a través del que explorar la subjetividad de los personajes, y presentar al espectador relatos impactantes y sorprendentes. En este sentido, tendremos la oportunidad de señalar como, especialmente algunas tramas cinematográficas contemporáneas pensadas para el consumo masivo, realizan una representación del sueño claramente reduccionista y vulgarizada, ciertamente alejada de explicaciones científicas. *Abre los ojos*, encarna entonces un claro ejemplo de discurso cinematográfico en el que el objetivo del entretenimiento y la lógica del consumo de masas inciden en la construcción de una trama onírica. La narración, que genera impacto en el espectador, no dibuja de manera rigurosa la experiencia del sueño, tal y como se desprende de una lectura interpretativa del film. Lejos de los relatos vanguardistas para públicos especialmente adiestrados, el cine para todos los públicos contempla menos las lecturas psicoanalíticas, y más los discursos inteligibles, estereotipados y populares.

LA IRRACIONALIDAD COMO RECURSO CINEMATográfico DE FICCIÓN

El escenario onírico, los recuerdos, las ensoñaciones, las elucubraciones, son algunos de los procesos que, muy ligados en su momento al surrealismo, han traspasado los límites del propio movimiento. Parte del legado surrealista sedimentado ya en el imaginario colectivo se ha convencionalizado, perdiendo su carácter transgresor inicial y su etiqueta de "vanguardista". De ahí que películas pensadas para el consumo de masas, que no obedecen a una lógica contracultural o alternativa, pueden integrar en su discurso herencias varias del movimiento, sin tener clara conciencia de ello.

De hecho, la popularización de "lo inconsciente" explica que la mostración de lo psíquico a través de la representación onírica forme parte de representaciones cercanas e inteligibles para el espectador. Así, el recurso artístico del sueño, como tema y como elemento narrativo o compositivo, adquiere hoy un carácter cotidiano y se integra en mensajes tanto visuales como escritos. Es el cauce para mostrar aspectos psicológicos como las obsesiones, deseos o angustias, que no siempre se adivinan en los rostros, y que de otra manera son difíciles de visibilizar.

⁹ TORREIRO, Casimiro. "El cine surrealista en el papel", en VVAA, *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1991, pp. 81-106, p. 84-85.

¹⁰ STAM, Robert. *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001, pag. 75

¹¹ LÉBOVICI, Serge. "Psychanalyse et cinéma", *Revue Int. de Filmologie*, 5.

Sin embargo, si bien esta estrategia es utilizada habitualmente por el cine con diferentes objetivos, su uso obedece hoy a una estética y una simbología renovada. Para los surrealistas el mundo onírico era indescifrable e irracional en extremo en tanto que expresión de individualidad. Sin embargo, en el cine producido para públicos mayoritarios el sueño y las ensoñaciones tienen su propia modalidad de representación asequible al espectador, es decir, más racional, próxima a la lógica con la que se representa el mundo "real". En la medida en que el uso del sueño se generaliza y masifica, su presentación adquiere formas más convencionales, colectivas y estandarizadas, tal y como impone la producción de bienes pensados para el consumo normalizado.

Del mismo modo, si para el movimiento surrealista el sueño era la expresión de la realidad más auténtica o *suprarrealidad*, el cine contemporáneo lo utiliza, en muchas ocasiones, para articular relatos anclados en el territorio de la ficción. De nuevo, la incertidumbre que rodea lo onírico abre las puertas a la posibilidad de organizar discursos no realistas, pero verosímiles.

No obstante, mención especial merecen algunos films que, incurriendo en tramas disparatadas, se acercan, al menos, a los entornos y la herencia del surrealismo, en tanto que pretenden subvertir la realidad para transportar al espectador a un mundo extravagante, irracional, absurdo u onírico. *El milagro de P. Tinto* (1998), primer largometraje dirigido por el realizador publicitario Javier Fesser, narra, en clave de comedia, la extraña vida de P. Tinto (Luis Ciges), un fabricante de obleas, cuyo sueño, ya desde niño es el de ser padre de familia numerosa. Junto con Olivia (Silvia Casanova), su mujer, esperan impacientes la llegada de su descendencia, en el apeadero en el que viven, donde sólo pasa el tren cada veinticinco años, Olivia y P. Tinto, que ya habían perdido la esperanza de crear una familia, ven transformadas sus vidas a raíz de la llegada de dos marcianos y de varios personajes igualmente sorprendentes, a partir de los que se suceden acontecimientos envueltos en tintes absurdos y delirantes.

Aunque la película no se sitúa en el escenario del sueño, los personajes y las situaciones que se relatan tienen la originalidad y extrañeza de lo onírico. No es la historia de un sueño, pero bien podría serlo. *El milagro de P. Tinto* recurre a la irracionalidad y a la fantasía extrema para crear situaciones que en tanto que absurdas nos resultan cómicas. Mediante la creación de una realidad paralela, en la que se conjugan elementos racionales pero también extravagantes, el espectador es introducido en un film alternativo y transgresor, en el que destaca la fuerza de la fotografía y los decorados, lo que le valió el premio Goya a los mejores efectos especiales en 1988. El film se plantea como una historia articulada en un escenario poblado por personajes y situaciones inverosímiles, pero comprensibles y asequibles al espectador medio, como lo demuestran los más de 1.300.000 espectadores que pasaron por taquilla¹².

En este mismo sentido mención especial merecen dos de las películas de José Luis Cuerda. *El bosque animado* (1987) realiza un recorrido por una maraña de tramas, jalonadas por personajes extravagantes, curiosos y en algunas ocasiones rupturistas. El pocero cojo y enamorado, el bandido Fendetestas, las ánimas en pena, errantes, las solteronas urbanas, el chico que no quiere trabajar, el señor del pazo... todos ellos, enmarcados en el escenario mágico y supersticioso del bosque. En 1988 el mismo José Luis Cuerda dirigió *Amanece que no es poco*, historia que, cultivando la irracionalidad extrema, articula un discurso de comedia absurda. El punto de arranque de la trama es el regreso a España de un joven ingeniero, que trabaja como profesor en la universidad de Oklahoma (Antonio Resines). Ya en su casa descubre que su padre (Luis Ciges) ha matado

¹² http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2003/cine/PAGINAS/06_fesser.htm, 22 de junio de 2009.

a su madre, sin embargo éste, a modo de compensación le ha comprado una moto con sidecar para poder viajar juntos. Gracias a este periplo arriban a un curioso pueblo de montaña, en cuya vida cotidiana se integran. Tendrán entonces la oportunidad en participar en algunas de las extrañas actividades de la población (las elecciones a alcalde, cura, maestro, marimacho, adúlteras...) y relacionarse con extravagantes habitantes y visitantes.

LA REPRESENTACIÓN VULGARIZADA DEL SUEÑO: ABRE LOS OJOS

Producida también por el propio Cuerda, *Abre los ojos* llegó a las pantallas españolas rodeada de una gran expectación, alimentada por el éxito de la primera película de Alejandro Amenábar¹³, apoyada también por el mismo productor. La nominación de *Tesis*, ganadora de siete Goyas en 1996, película que tuvo una escasa distribución, y cuyo consumo se relanzó a partir de la concesión de los Goyas, sirvió también de acicate para el propio lanzamiento de *Abre los ojos*, cuya promoción fue sin embargo intensa. Esta última, estrenada en diciembre de 1997, consiguió ser la película más vista de las Navidades, y al mismo tiempo se convirtió uno de los films con más recaudación de la historia del cine español (751.360.632 pesetas, 1.279.882 espectadores)¹⁴.

En su segundo largometraje Alejandro Amenábar nos presenta una historia que bucea en el caótico mundo subjetivo de su protagonista: Cesar (Eduardo Noriega). De hecho, la vida de Cesar se presenta como una suerte de puzzle desorganizado que el espectador va construyendo, o más bien reconstruyendo, a través del acercamiento a sus experiencias vitales, pero también a sus recuerdos, a sus obsesiones, a sus deseos... y en última instancia, a sus sueños. De ahí que el espectador se encuentre con la dificultad de discernir entre dos historias aparentemente diferentes, pero paralelas. Una que hace referencia a lo que Cesar vive de manera *consciente*. Otra que se centra en lo que sueña, es decir, en lo que vive de manera *inconsciente*, si bien intensamente. Es precisamente a través de esta estructura dual como el director logra dibujar una historia en la que se mezcla la racionalidad y la irracionalidad, la lógica y el caos, la realidad y el sueño, el miedo y el deseo, la cordura y el delirio, el *Eros* y el *Thanatos*.

Esta historia "dividida", confusa y con toques de surrealidad, se presenta, siempre desde la mirada de su protagonista. A través de sus experiencias objetivas, reseñadas en el plano consciente, pero también a través de las subjetivas, ubicadas en el inconsciente, el público sigue el relato de la mano de Cesar. La cámara le encierra, presiona y absorbe de tal manera que pronto el espectador establece con él una relación de identificación. A partir de ahí tiene la oportunidad de acceder a dos niveles o dimensiones de su vida, en torno a los que se articula el relato.

Hay un primer escenario, fácilmente comprensible en tanto que parece obedecer a las reglas de la lógica racional. En esta primera dimensión la cámara acompaña a Cesar a lo largo de algunas de sus peripecias vitales más cotidianas e intrascendentes. Recorre su casa, introduce a su mejor amigo Pelayo, e incluso a una de sus múltiples amantes, Nuria (Nawja Nimri). Es decir, este fragmento de la historia parece realizar un acercamiento realista y lógico al devenir del protagonista. Es también en este primer nivel donde

¹³ Cfr. SEMPERE, Antonio. *Cine en las venas*, Ediciones Nuer, Madrid, 2000; SEMPERE, Antonio. *Amenábar, Amenábar*, Ecu, Alicante, 2004; RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Amenábar, vocación de intriga*, Páginas de espuma, Madrid, 2002.

¹⁴ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos, "Introducción al cine español de los noventa", Cuadernos hispanoamericanos, 539, 1999, pp 7-16

irrumpirá, minutos después, otro de los personajes femeninos dinamizadores del relato, Sofía (Penélope Cruz), a quién Cesar conoce en su fiesta de cumpleaños, y de la que se enamora intensa y obsesivamente.

En torno a este primer nivel se organiza una primera trama que nos describe la vida de Cesar en un punto de su biografía (1997) y que muestra los aspectos más objetivos y visibles de su persona. Ofrece información en relación con la conducta y las metas aparentes del personaje, pero, a través de su comportamiento explícito, sin explorar su psicología. Así, los primeros minutos de la película lanzan un conjunto de indicadores que permiten esbozar una idea general y un tanto estereotipada del personaje. El relato permite suponer su estatus socioeconómico, a través de las referencias a su profesión, a sus pautas de consumo, o mediante la incursión en su casa. Se apuntan sus preferencias en términos de actividades de ocio y tiempo libre, e incluso el tipo de relación que suele mantener con las mujeres. Se da buena cuenta de su buena amistad con Pelayo (Fele Martínez) aunque también se intuye que sería capaz de traicionarla en beneficio de sus intereses.

Así, en el plano de lo estrictamente objetivo, se nos presenta a un joven de veinticinco años, de un estatus socioeconómico alto, bien parecido, y con relativo éxito entre las mujeres, amante del disfrute, del ocio y del tiempo libre. Las referencias a su entorno familiar son mínimas (posteriormente se señalará que sus padres han muerto), y por lo tanto su estilo de vida parece el propio de un joven adulto emancipado, que si bien cuenta con independencia económica y residencial, lo que le confiere un estatus independiente y propio, mantiene pautas de ocio y divertimento típicamente juveniles, y basadas en la interacción con el grupo de pares.

Ya en términos psicológicos, el relato presenta a un Cesar egoísta e interesado, que parece regirse por el *principio del placer* y el deseo personal. Su trato con Nuria, en ocasiones despectivo y duro, pone de manifiesto como algunas de sus relaciones tienen un componente meramente práctico y utilitarista. Igualmente esclarecedora es la relación de fuerzas que se establece entre los integrantes de uno de los triángulos amorosos del film: Pelayo, Sofía y el propio protagonista. Su atracción por Sofía se supeditará, sin vacilar, a su amistad con Pelayo. No obstante, está dispuesto a ocultar la traición a través del engaño y la mentira. En última instancia, el personaje de Cesar se construye de manera coherente con los valores dominantes en las sociedades occidentales. Encarna el arquetipo de joven triunfador, capaz de conseguir aquello que se propone, objeto de admiración pero también de críticas, odios y envidias. De ahí que este personaje altivo y algo engreído alimente una sensación ambigua en el espectador, mezcla de atractivo y aversión, de deseo y de negación.

Al mismo tiempo, Cesar es el epicentro de la acción. El resto de los personajes justifican su presencia a través de su relación con el protagonista. Pelayo, su mejor amigo, aparece a todas luces como su antagonista; es más, el propio personaje tiende a autodefinirse por aquello de lo que adolece en comparación con su amigo. Es menos guapo, es menos rico, y tiene menos éxito con las mujeres. De ahí que la relación que se establece entre los dos sea de claro desequilibrio. Cesar ejerce un papel de liderazgo y de supremacía, frente a un Pelayo que parece acoquejado por las virtudes de su mejor amigo, que le profesa una mezcla de envidia y admiración, y que dice valorar su amistad por encima de cualquier otra cosa.

Los personajes femeninos también se sitúan en polos contrarios y encontrados. Nuria se encarga de transmitir sensaciones de inquietud, misterio y cierto temor. Su aspecto físico, sus gestos, la cadencia de su voz, su manera de conducirse... dibujan un personaje

enigmático, anticipando el papel dramático que habrá de jugar en la vida de Cesar. La relación entre ambos, en principio meramente sexual, tendrá consecuencias trágicas para el protagonista (un accidente de tráfico que se traducirá en la desfiguración de su rostro). La deformación física de Cesar adquiere el carácter de primer conflicto dramático y punto de giro de la acción, que además permite al espectador introducirse en otras de las tramas, territorios y dimensiones del relato. A partir de ahí, la posterior aparición de Nuria será percibida por el protagonista, y en consecuencia por el público, como fuente de desosiego e incluso de pavor.

Entre tanto, la figura de Sofía se construye a partir del mundo de emociones que despierta en Cesar y en clara contraposición al personaje de Nuria. Sofía significa la sencillez, la inocencia, la ternura... e inspira la sensación de tranquilidad, de relajación propia de un enamoramiento constructivo. Vemos su casa, se nos muestran sus fotos... y en torno a ella se va dibujando una imagen candorosa y casi infantil que contrasta con la inquietante Nuria, de la que apenas el espectador conoce nada.

De este modo, en la medida en la que el film se va construyendo, se van dosificando las distintas evocaciones y sensaciones que el personaje asocia a cada una de las figuras femeninas. Nuria y Sofía se almacenan en el *inconsciente* de Cesar. La primera hará las veces de vehículo de expresión de los miedos y temores neuróticos, de objeto de fobia cuya destrucción tiene una función *catártica*. Personaliza la muerte, el *Thanatos* freudiano. Sofía en cambio simboliza del *Eros*, la *libido* y el *instinto de vida*. Representa los deseos y anhelos del protagonista, adquiriendo el carácter de objeto de *sublimación*. La presencia de Sofía le ha de sumir en un sueño paradisiaco. La aparición de Nuria torna éste en pesadilla.

El momento del accidente significa un antes y un después para la figura de Cesar. La mutación no sólo es física, sino que también tiene dimensiones psicológicas. El arco de transformación del personaje se describe a través de la inseguridad, el miedo, o la soledad que transmite. Percibimos a un Cesar debilitado, necesitado de los demás, resentido con su entorno, e incapaz de asumir con normalidad su nuevo aspecto. De nuevo, y como piezas insertadas en el mismo engranaje, el resto de personajes reaccionan a la transformación. El mismo Pelayo parece fortalecerse ante el hundimiento del amigo al que admiraba y envidiaba. En este punto, la relación de fuerzas en el segundo de los triángulos, el integrado por Sofía, Cesar y Pelayo, se resuelve a favor de éste último. Entretanto, Sofía, *interpreta* y aparenta normalidad, como buena aspirante a actriz (es estudiante de arte dramático), e intenta no hacer demasiado explícito su desdén, alejamiento, y reparo. Utilizando la metáfora dramatúrgica de Goffman, para quien nuestra interacción es equiparable a una representación teatral, *las expresiones que a Sofía se le escapan*, el lenguaje de sus gestos, de sus miradas, de su rostro, el tono de su voz... entran en contradicción con las *expresiones que dice*, con el *rol* que pretende interpretar, sin demasiada credibilidad¹⁵.

Pelayo y Sofía ejercen las veces de *otros significativos*, individuos, según la terminología del interaccionismo simbólico, especialmente relevantes en la autopercepción y trayectoria vital del protagonista. Su distancia, e incluso hostilidad, es interiorizada por el protagonista en forma de rechazo hacia sí mismo, lo que se materializará en el deseo de la destrucción propia. Como los interaccionistas señalan, la imagen que el individuo maneja en relación con su persona tiene una clara dimensión social. El peso de la percepción ajena se instala en la personalidad del sujeto y necesariamente modula su autoconcepto. La capacidad

¹⁵ GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Martínez de Murguía, Madrid, 1987.

del ser humano para utilizar la *empatía*, le permitirá tener conciencia de la imagen que otros manejan de él. Lo que George H. Mead llama *mí* no es más que la construcción que hacemos de nosotros mismos, mirándonos a través de los demás¹⁶. De ahí que nuestra autopercepción sea el resultado de las relaciones especulares que mantenemos con nuestro entorno. Nuestro yo es en buena medida el reflejo que observamos cuando nos miramos en el espejo de los demás¹⁷.

Entre tanto, la temática de la imagen, del valor de la belleza física, que aparece ya en los primeros minutos del film, será una constante a lo largo del relato. No obstante, su significado fílmico es diferente del que suele ser habitual. El aspecto físico, sobre todo en el caso de los personajes femeninos, es frecuentemente presentado como elemento de movilidad social ascendente. En este sentido, son especialmente representativos algunos títulos, ya clásicos dentro del cine contemporáneo norteamericano (*Pretty Woman* (1990), *Oficial y Caballero* (1982), *Star 80* (1983), *Working Girl* (1988))¹⁸. En estos casos, la belleza es uno de los atributos que ha de contribuir en la obtención del éxito y del reconocimiento social. Como bien es sabido, el cine recoge ideologías cotidianas acerca de cómo acceder a posiciones sociales elevadas¹⁹ que no son contempladas en los más sesudos análisis de clase²⁰.

La película de Alejandro Amenábar se hace igualmente eco del valor de la imagen como elemento explicativo de nuestro lugar social, si bien aludiendo no tanto a la belleza física como instrumento para el logro, sino sobre todo a su pérdida y a sus consecuencias en el entorno inmediato. A raíz del mencionado accidente de tráfico, el film nos presenta a un Cesar de rostro deforme, con una apariencia inhumana, inquietante, onírica y casi monstruosa, que evoca reminiscencias del clásico *El fantasma de la ópera* (1952), o de la fábula de *La bella y la bestia* de las que el director dice alejarse intentado utilizar una óptica más realista²¹. Cesar encarna ahora la fealdad, la rareza, la diferencia. De ahí que la dificultad para aceptar lo diferente o lo extraño sea otra de las temáticas palpables en el film. El cambio físico del protagonista será el antecedente explicativo de los arcos de transformación de los personajes más cercanos. La actitud distante y prudente de Sofía, o el abandono y relegación que sufre por parte de su mejor amigo, Pelayo, son algunas de las consecuencias sociales que el relato vincula a la deformidad de Cesar. En la medida en que el protagonista adquiere un nuevo rostro, deja de encarnar algunos de los valores sociales dominantes. La belleza, la juventud, el deseo y la atracción sexual, la salud.... son algunos de los significados sociales que el protagonista inspiraba y que se difuminan de manos de su nuevo aspecto.

¹⁶ MEAD, George H. *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviourist*, Charles W Morris ed, University Chicago Press, Chicago, 1962, ed. or. 1934.

¹⁷ COOLEY, Chorton H. (1964), *Human Nature and the Social Order*, Schoken Books, New York, 1964, ed.or. 1902.

¹⁸ GUBERN, Roman. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Espasa Hoy, Madrid, 1993, pp. 68-112.

¹⁹ BANNER, Lois W. *American Beauty*, 1983, Knopf, New York, 1983; COHEN, Colleen B., WILK Richard and STOELJE Beverly (eds). *Beauty Queens on the Global Stage: Gender, Contests and Power*, Routledge, London, 1997.

²⁰ ERICKSON, Robert. y GOLDTHORPE, John. H. (1993), *The Constant Flux: A Study of Class Mobility in Industrial Societies*, Oxford, Clarendon Press. GOLDTHORPE, John. H. y MARSHALL, Gordon. "The Promising future of class analysis", *Sociology*, 26, 1992; WRIGHT, E. Olin. *Clase, crisis y Estado*, Siglo XXI, Madrid, 1983.

²¹ HEREDERO, Carlos .F. (1997), "Entrevista a Alejandro Amenábar", en Carlos F. Heredero, *Espejo de miradas*, Festival de cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1997, pp 83-113, p. 111.

EL INCONSCIENTE SEGÚN AMENÁBAR

Hasta aquí el escenario de lo consciente. En este territorio van sucediéndose los acontecimientos en torno a los que se construye la historia aparente de Cesar: su trayectoria de ascenso y posterior caída; el tránsito desde la condición de triunfador y hombre de éxito, a la de individuo mermado y aislado. El segundo de los niveles del relato, centrado en el plano inconsciente, explora el mundo psicológico del personaje. De hecho, las consecuencias psíquicas de la transformación física son el eje. Frente al primero de los escenarios, espejo de los acontecimientos y avatares de Cesar, su realidad objetiva o consciente, este segundo plano representa lo que también ocurre, aunque sólo mentalmente. El espectador tiene la capacidad para acercarse al mundo de las obsesiones, preocupaciones, neurosis, delirios, deseos, anhelos... del protagonista, básicamente a través de la incursión en sus experiencias oníricas. La segunda de las tramas del film recoge un largo sueño de Cesar, que no obstante, no se llega a identificar como tal hasta los últimos minutos de la película.

El mundo de emociones y perplejidades que la historia despierta en el espectador será fruto de la estrecha relación que éste establece con el protagonista, en torno al que la cámara se centra y se angula. El personaje de Cesar es el encargado de transmitir la desorientación que la realidad confusa e inconexa de sus sueños le provoca. La confusión del público no es más que una prolongación de las sensaciones que se pretenden transmitir a través de una composición que recoge la mirada del protagonista. De hecho, el director reconoce haber incluido, voluntariamente, un único plano narrado en tercera persona (el momento en el que Pelayo bebe solo en la fiesta)²².

En su intento de reproducir el mundo inconexo e irracional del sueño, esta parte del relato está cargada de una aparente incoherencia narrativa. La acción se rompe, los acontecimientos no transcurren de manera lineal, se producen continuos avances y retrocesos, los sucesos no pueden ser ordenados en términos de contigüidad, causalidad, tiempo, espacio... los rostros de los personajes se confunden y se desdoblaron.... En este sentido, especialmente estremecedora es la ya histórica "escena de la Gran Vía", que aunque se sitúa al comienzo del film, anticipa ya el tono en el que se ha de desenvolver el relato. En ella, después de conducir por una ciudad vacía y extrañamente silenciosa, el protagonista corre despavorido, calle abajo, presa de la confusión, el desasosiego y el miedo que le genera sentirse el único en un lugar de multitudes.

Entre tanto, la figura de Cesar aparecerá encarnada en varios rostros; el bello, el deformado, y la negación de ambos: el rostro enmascarado. La confusión entre su imagen bella y su imagen deformada es constante en el escenario onírico, como también lo es el desdoblamiento de Sofía en el cuerpo de Nuria. El clima de anomía se agudiza²³ en la medida en que la percepción del protagonista parece entrar en contradicción con la de quienes le rodean. La disonancia cognitiva generada por cogniciones conflictivas, las propias frente a la ajenas²⁴, explica la angustia y el estremecimiento que el protagonista transmite. Amenábar reutiliza, a modo de recurso dramático, el enunciado interaccionista que señala el valor de la percepción de los otros y la necesidad de que el entorno confirme nuestra opinión y viceversa. De este modo, logra incrementar la intriga y la perplejidad del espectador.

²² RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Amenábar, vocación de intriga*, Páginas de espuma, Madrid, 2002.

²³ DURKHEIM, Émile. *Le Suicide: Etude de Sociologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1897.

²⁴ Cfr. FESTINGER, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford University Press, Stanford, 1957.

A modo de antídoto del caos, el guión recoge la curiosa figura del Antonio (Chete Lera), que ejerce de psicólogo, y que ayuda a Cesar a recordar, a comprender y ordenar su propia realidad onírica en aras de su equilibrio personal. Este personaje tiene utilidad desde la perspectiva narrativa, en tanto que a través de sus conversaciones terapéuticas con Cesar se convierte en un organizador del relato. No obstante, y a pesar de su utilidad funcional, la verosimilitud del personaje es algo más cuestionable: obvia los métodos más tradicionales de diagnóstico y tratamiento (administración de test y realización de psicoterapia) y opta, sin embargo, por una suerte de análisis de los sueños y por la práctica de la hipnosis. Probablemente, el personaje pretende ser un psicoanalista, aún cuando se le da el nombre, bien diferente por otro lado, de psicólogo.

Sólo en la medida en que nos acercamos al desenlace del film, se van lanzando indicios que van permitiendo al público ubicar algunas informaciones recibidas previamente y que debería haber almacenado de manera paciente. De hecho, el espectador distingue los acontecimientos conscientes de los inconscientes a raíz de la intervención aclaratoria de Duvernois (Gerard Barry), ya en una de las últimas secuencias.

Duvernois, presidente de la empresa americana Life Extensión con la que Cesar había firmado un contrato para garantizar su congelación, consigue dar globalidad y lógica racional al relato previo. A modo de narrador diegético de un pequeño epílogo, Duvernois aclara algo que el espectador solamente sospechaba: buena parte del discurso filmico hace referencia a un sueño. Un sueño único, y no una suma de sueños fragmentarios. Y es que Cesar sueña desde el futuro y a través de su mundo onírico recrea su entorno del pasado, lo que le permite recuperar la vida del momento en el que murió, aunque sea sólo en el plano mental. Sin embargo el escenario inconsciente, en el que habitan los deseos, pero también los miedos, se ha tornado pesadilla, y es por eso por lo que el protagonista desea recuperar una vida "real", para lo que debe morir y matar así su sueño. La historia se resuelve con una última escena con claras resonancias de *Vertigo*. Cesar cae desde una azotea y muere en su sueño. "Abre los ojos", dice una voz femenina, ya en el año 2140, momento en el que nace a una nueva vida.

CONCLUSIONES

Abre los ojos, no puede ser categorizada en términos de película surrealista. Es ilustrativo que el propio director confiese conocer sólo algo del cine de Buñuel (*Viridiana* (1961), *El ángel exterminador* (1962) y *Belle de jour* (1966)), y muy superficialmente²⁵. Efectivamente, la historia se articula en torno a un escenario onírico. No obstante, esta dimensión está tratada con la dosis de racionalidad necesaria como para que sea inteligible por el espectador. Amenábar nos dibuja un sueño que sigue, en buena medida, las reglas del mundo real y de la lógica racional. De hecho, el discurso y la estructura narrativa de las escenas oníricas no son sustancialmente distintos de los referidos a cuestiones objetivas. La historia alcanza en momentos intensidad dramática suficiente como para generar inquietud y desasosiego en el espectador, pero esta sensación no la genera la extrañeza del sueño, sino que es fruto, básicamente, la confusión entre la realidad y la subjetividad.

A pesar de todo el film sí que parece enlazar, sucintamente, con algunos de los rasgos característicos del surrealismo. El valor de lo subjetivo y lo inconsciente, el interés por la psicología del personaje, el intento de imprimir irracionalidad, extravagancia y confusión a

²⁵ RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Amenábar, vocación de intriga*, Páginas de espuma, Madrid, 2002, p. 169.

la trama, la concepción de lo onírico como expresión de deseos pero también de desequilibrios, la confusión entre lo consciente y lo censurado, la relación entre sueño, delirio y neurosis, la violencia como expresión de la fobia... En este sentido, especialmente ilustrativa es la influencia que sobre la obra de Amenábar tiene la filmografía de Hitchcock, autor que entronca claramente con el espíritu surrealista. De hecho, en películas como *Los pájaros* o *Vértigo* la influencia es palpable. *Los pájaros* es capaz de generar un clima asfixiante y fóbico a través de la exageración y de la irracionalidad, sin embargo verosímil. *Vértigo*, retoma el tema surrealista del *amour fou*, y recrea un ambiente cercano a la pesadilla. La exageración, la transgresión, o el absurdo son algunos de los elementos surreales presentes en el cine de Hitchcock²⁶. *Abre los ojos* los retoma, evoca y homenajea, y al mismo tiempo presenta una construcción del mundo onírico y de la irracionalidad al servicio del espectáculo cinematográfico, de la satisfacción del gran público.

²⁶ GUARNER, José Luis. "¿Han muerto los hermanos maristas?", en VVAA, *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1991, pp 213-230, p 224-225.

BIBLIOGRAFÍA

- BANNER, Lois W. *American Beauty*, 1983, Knopf, New York, 1983
- COHEN, Colleen B. WILK Richard and STOELJE Beverly (eds), *Beauty Queens on the Global Stage: Gender, Contests and Power*, Routledge, London, 1997.
- COOLEY, Chorton H. *Human Nature and the Social Order*, Schocken Books, New York, 1964, ed.or. 1902.
- CHODOROW, Nancy. *El ejercicio de la maternidad: psicoanálisis y sociología de la maternidad y paternidad en la crianza de los hijos*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- CHODOROW, Nancy. *Psychoanalytic Theory and Feminism*, Polity, Cambridge, 1988.
- DONOVAN, Virginia K. y LITTENBERG, Ronnie. "Psychology of Women: Feminist Therapy" en Barbara Harber (ed). *The Women's Annual 1981: The Year in Review*, G.k. Hall, Boston, 1982, pp. 211-35.
- DURKHEIM, Émile, *Le Suicide: Etude de Sociologie*. Presses Universitaires de France, Paris, 1897.
- ERICKSON, Robert. y GOLDTHORPE, John. H. *The Constant Flux: A Study of Class Mobility in Industrial Societies*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- FESTINGER, Leon. *A Theory of Cognitive Dissonance*, Standford University Press, Standford, 1957.
- FREUD, Sigmund. "Psicoanálisis y teoría de la libido", en Sigmund Freud, *Obras completas*, Ediciones Orvis, Barcelona, 1988, ed. or. 1922.
- FREUD, Sigmund. *Introducción al psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1986.
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Psicopatología de la vida cotidiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, ed. or. 1904.
- FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio Carlos. "Introducción al cine español de los noventa", *Cuadernos hispanoamericanos*, 539, 1999, pp 7-16.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Martínez de Murguía, Madrid, 1987.
- GOLDTHORPE, John. H, Y MARSHALL, Gordon. "The Promising future of class analysis", *Sociology*, 26, 1992.
- GUARNER, José Luís. "¿Han muerto los hermanos maristas?", en VVAA, *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1991, pp 213-230.
- GUBERN, Roman. *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*, Espasa Hoy, Madrid, 1993.
- HEREDERO, Carlos F. "Entrevista a Alejandro Amenábar", en Carlos F. Heredero, *Espejo de miradas*, Festival de cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1997, pp 83-113.
- LACAN, Jacques. *Escritos*, Siglo XXI, Madrid, 1984.

LEBOVICI, Serge. "Psychanalyse et cinéma", *Revue Int. de Filmologie*, 5.

MEAD, George H. *Mind, Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviourist*, Charles W. Morris (ed.), University Chicago Press, Chicago, 1962, ed. or. 1934.

RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti. *Amenábar, vocación de intriga*, Páginas de espuma, Madrid, 2002.

SEMPERE, Antonio. *Cine en las venas*, Ediciones Nuer, Madrid, 2000.

SEMPERE, Antonio. *Amenábar, Amenábar*, Ecu, Alicante, 2004.

STAM, Robert. *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona, 2001.

TORREIRO, Casimiro. "El cine surrealista en el papel", en *VVAA, Surrealistas, surrealismo y cinema*, Fundación la Caixa, Barcelona, 1991, pp. 81-106.

WRIGHT, E. Olin. *Clase, crisis y Estado*, Siglo XXI, Madrid, 1983.

http://www.elpais.com/corporativos/elpais/coleccionables/2003/cine/PAGINAS/06_fesser.htm, 22 de junio de 2009.