

## IMÁGENES FALSAS Y FALSOS ESPEJOS: LA DIOSA, LA VAMPIRESA Y EL HÉROE DESMITIFICADO EN *ABRE LOS OJOS* (1997) DE ALEJANDRO AMENÁBAR

Brígida M. Pastor\*

**Resumo:** Esse estudo propõe explorar o filme “Abre los ojos” (1997) do cineasta espanhol Alejandro Amenábar. Com uma armação da desordem pós moderna, de caos e incertezas, o filme oferece uma redefinição do papel de gênero, sem imagens falsas e falsos “espelhos”. No decorrer do século XXI, o estereótipo feminino-virgem e “femme fatale” está seriamente questionado e resignificado. E o macho herói é desmistificado. Amenábar constroi uma nova estrutura cultural, desconstroi a identidade feminina diante do universo masculino para entender e rever a lógica do contexto patriarcal. Assim, o título do filme “Abrir os olhos” é um imperativo e uma chamada necessária para sociedade “abrir os olhos” de dentro para fora e de fora para dentro.

**Palavras-chave:** Gênero. *Abre los ojos*. Amenábar

**False images and false mirrors: The film *Abre los ojos* by Alejandro Amenábar**

**Abstract:** This paper aims to explore the film *Abre los ojos* (1997) by Spanish filmmaker Alejandro Amenábar. With a postmodern frame of disorder, chaos and uncertainty, this film offers a redefinition of the gender roles, without false images and false ‘mirrors’. Thus, around the 21<sup>st</sup> century, the stereotypical feminine roles – virgin and *femme fatale* – are convincingly questioned and resignified, and the male hero is demystified. Amenábar succeeds in edifying new cultural structures, deconstructing feminine identity from the masculine gaze in order to understand and revise the engendering context of such reductive patriarchal gaze. Hence the title of the film “open your eyes” as an imperative and necessary call for society to “open the eyes” from within outward and from outside to inside.

**keywords:** Gender. *Abre los ojos*. Amenábar.

### EL GÉNERO SEXUAL EN EL CINE: LA DOMINACIÓN DE LA MIRADA MASCULINA

A principios de los años 80 en España se empiezan a descubrir cambios en los valores, estructuras y actitudes sociales, y el cine español va a convertirse en un medio poderoso para visualizar y difundir dichos cambios.<sup>1</sup>

\* CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científicas. E-mail: [pastorbrigida@yahoo.com](mailto:pastorbrigida@yahoo.com).

<sup>1</sup> El cineasta español Pedro Almodóvar se convierte durante la etapa de la transición en el pionero por excelencia que empezaba a explorar nuevos conceptos de identidad sexual y de género. A través de una gran variedad de representaciones sociales, Almodóvar subvierte roles y estructuras del patriarcado tradicional.

Con el fin de demostrar el derrumbamiento de dichas estructuras, falsamente edificadas y reflejadas en el cine clásico, se introduce una maquinaria cinematográfica que intenta desafiar el legado de esta tradición y desde una perspectiva de género – la dominación de la mirada masculina en relación a la femenina y erigir a esta última como autónoma, con identidad propia y poseedora de una sexualidad genérica independiente y no sujeta a definición cultural alguna. Asimismo, desde una perspectiva formal también se produce una transgresión de la estructura narrativa, que introduce simulacros de meta-narrativa, el juego y la flexibilidad de convenciones genéricas y estilísticas: la intertextualidad, la metaparodia, la paradoja y todo ello entretelado con una constante de incertidumbre. *Abre los ojos* (1997) de Alejandro Amenábar<sup>2</sup> se erige como un ejemplo elocuente dentro de este contexto innovador del cine español. No obstante los valores y los papeles patriarcales tradicionales todavía se asoman con fuerza. Con todo, Amenábar logra exponer una nueva manera de ver la realidad y recuperar la autenticidad femenina que está completamente anulada en el sistema patriarcal, y liberar a la masculina que se encuentra atrapada en unas estructuras limitantes que los desliga de su auténtica identidad como individuos. Amenábar logra exponer unas estructuras lingüísticas y culturales de oposiciones que están muy arraigadas en nuestra cultura, y su film ofrece, de una manera estratégica y sofisticada, una poderosa reflexión sobre cómo transcender la rigidez con que se ha construido culturalmente la diferencia sexual.

Tradicionalmente, la mujer en la escena fílmica ha adoptado una imagen fosilizada, que aunque cosméticamente parece cambiar en el transcurso de la historia, en el fondo el cine dominante continúa revelando imágenes femeninas tal y como las que han representado los hombres en los textos – imágenes ahistóricas, fosilizadas y objetivadas. De esta manera, “el feminismo” está íntimamente vinculado con la política cultural, y las representaciones, imágenes e ideologías, a su vez, constituyen una parte integrante de la historia. Como Annette Kuhn continúa diciendo:

It seems to me that one of the major theoretical contributions of the women's movement has been its insistence on the significance of cultural factors, in particular in the form of socially dominant representations of women and the ideological character of such representations, both in constituting the category 'woman' and in delimiting and defining what has been called the 'sex/gender system' (KUHN, 1991, p. 4).

<sup>2</sup> Alejandro Amenábar es un director clave en esta generación, así lo manifiesta su éxito dentro y fuera de España. Su ópera prima *Tesis* (1995), que realiza con tan sólo 23 años, fue ganadora de siete Premios Goya. *Abre los ojos* (1997) IMÁGENES FALSAS Y FALSOS ESPEJOS: LA DIOSA, LA VAMPIRESA – Coproducción hispano-franco-italiana – obtuvo aún mejor acogida, consiguiendo el séptimo puesto entre las películas españolas más taquilleras del año 1997. Tanto fue su éxito que Tom Cruise decidió producir el remake titulado *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001). Los otros (2001), tiene como protagonista a la célebre actriz Nicole Kidman y le conquistó ocho Premios Goya. Finalmente *Mar Adentro* (2004) lo lleva a ganar el Óscar a la mejor película extranjera, el Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa, y a hacerse con catorce Premios Goya de quince nominaciones. Actualmente se encuentra preparando su nuevo filme, cuyo título provisional es *Mist of Time* (*Niebla del Tiempo*).

Estas observaciones teóricas destacan la importancia del contexto socio-cultural para la exploración de la noción de género sexual en el cine. Así, la mujer está forzada a funcionar como objeto erótico-físico, como fetiche sujeto al poder dominador de la mirada masculina de acorde a la ideología patriarcal. Se podría argumentar que la expresión cinematográfica se basa fundamentalmente sobre la mirada que, en consecuencia, se alimenta de la cámara (masculina) para sus representaciones. Por otra parte, el sistema del patriarcado establece una dominación de la mirada masculina sobre la figura de la mujer que es percibida sólo como un objeto definido por el hombre y en gran medida con un fuerte contenido erótico. Laura Mulvey distingue tres diferentes tipologías de mirada masculina en el cine: la cámara, los personajes y los espectadores (MULVEY, 2000, p. 67). La cámara intenta siempre ocupar la mirada del protagonista masculino y, en consecuencia, los espectadores tienen que proyectarse en él y en su punto de vista. De esta manera las mujeres se han visto forzadas a interiorizar y adaptarse a las formas masculinas de interpretación de la realidad. Como afirma Kuhn: “[...] yo había estado colocándome en el papel del hombre, del héroe, para disfrutar – quizá incluso para entenderlas películas” (KUHN, 1991, p. 9). Por ello, también las espectadoras, pueden aceptar cualquier tipo de comportamiento porque la cámara nos lleva en una visión universalmente aceptada que es muy difícil de cuestionar.

El predominio de la mirada masculina dentro del cine clásico, como resultado de las establecidas estructuras sociales de carácter patriarcal, revelan roles de género estereotipados. Amenábar utiliza estos estereotipos femeninos en *Abre los ojos* para resaltar la normativa cultural que define la identidad del género sexual. En su film, emergen claramente diferenciados los roles femeninos estereotipados de “diosa” y “vampiresa” – que ilustran hasta qué punto la identidad femenina es un constructo cultural, restringido y limitado y ponen de relieve los mecanismos subyacentes del patriarcado en la sociedad. Tal y como destaca I. Armstrong:

[Woman] is the chief upholder and representer of morality, and also its most satisfying symbol. Thus angel or demon, virgin or whore, Mary or Magdalene, woman is the age on which the age enacts its own enduring morality play. The struggle between good and evil, virtue and vice, takes up its old story on the scene of the woman's sexual body. (ARMSTRONG, 1992, p. 343).

Las estructuras patriarcales definen y limitan a las mujeres; aquella que se subyuga a las leyes patriarcales se la califica de mujer modelo; mientras la mujer que cuestiona y transgrede el sistema dominante se la condena como identidad femenina. Sin embargo, la elocuente oposición entre estos dos papeles estereotipados constituye un punto de partida para que el espectador reflexione sobre la mirada controladora masculina con respecto a la mujer. Además, estratégicamente, de estos personajes estereotipados surgen

modelos femeninos que superan el estereotipo, prestándose así el film a una lectura feminista. En *Abre los ojos* la confusión de los roles femeninos en la “psicología” de César contribuye al significado del film y su aportación genérica: las proyecciones femeninas se reconstruyen con identidad propia, fuera de los discursos públicos y simbólicos. Al trasladar a las dos protagonistas femeninas lejos del contexto cultural, a un escenario psicológico – la imaginación de César – Amenábar introduce un estrategia cinematográfica que subraya la falsedad de los roles femeninos en el imaginario cultural.

Es evidente a través de la narrativa del film el impacto de las dos mujeres – Nuria y Sofía – tienen para adentrarnos en su psique masculina y su actuación. Las dos proyecciones femeninas tan opuestas entre sí son comparables a las estereotipadas imágenes de la deidad (Sofía) y la vampiresa (Nuria). El ejemplo más elocuente de esta dicotomía se encuentra cuando Nuria espera a César fuera del apartamento de Sofía. Estéticamente, el hecho de que Nuria lleve un vestido rojo y conduzca un coche deportivo del mismo color sugiere una cierta imagen de embrujo o, incluso, imagen demoníaca, así lo sugieren las palabras de Nuria cuando entra César en su coche y lo acelera: “¿Crees en Dios?”, justo antes de hacer que conscientemente el coche colisione contra un muro. Son incisivas las aportaciones teóricas de Kaplan con respecto al papel masculinizado que adopta Nuria en este momento de la narrativa filmica. Según la teórica, cuando la mujer se convierte en agente e iniciadora de la acción, perdiendo sus tradicionalmente características femeninas, se convierte en “*cold, driving, ambitious, manipulating, just like the man whose position has usurped.*” (KAPLAN, 2000, p. 209). Además, Nuria es la *vampiresa rubia* del cine clásico, imagen que conecta con la Otredad, amenazadora de la imagen tradicional que representa Sofía – “la morenita” en palabras de Nuria. La mirada masculina de César puede explicarse por las observaciones teóricas de Kaplan: “En el cine puede ‘fetichizarse’ todo el cuerpo de la mujer, para contrarrestar el miedo a la diferencia sexual, es decir, la castración” (KAPLAN, 1998, p. 36). Según Mulvey, el hombre tiene dos posibilidades para intentar escapar de este peligro: el voyeurismo y el fetichismo (MULVEY, 2000: 56).<sup>3</sup> La primera consiste en desvalorizar a la mujer, poniéndola en una posición pasiva y controlada; la segunda implica la transformación de la figura femenina en un objeto inanimado, erotizado – un fetiche.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Son iluminadoras las consideraciones teóricas freudianas sobre la escopofilia que afirma que el instinto sexual se pueda formar a partir del placer de mirar. En este acto de mirar, el hombre tiene el rol de sujeto porque es el que mira a la mujer que, por tanto, ejerce el rol pasivo de objeto (KAPLAN, 1998, p. 67). Ver también Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1976.

<sup>4</sup> “El temor a la castración es la base del fetichismo, porque hace que sea imposible la excitación sexual con una criatura que carece de pene o de algo que lo sustituya. En el cine puede “fetichizarse” todo el cuerpo de la mujer, para contrarrestar el miedo a la diferencia sexual, es decir, la castración” (Kaplan, 1998, p. 36).

Otro ejemplo lo encontramos en una escena inicial, se nos presenta un emblemático primer plano del cuerpo de Nuria sobre su cama; cualquier escenario de acción es eliminado y podemos sólo ver a Nuria y la cama como objetos inertes, a modo de transmitir el control y dominación de César. Siempre en la misma escena, Nuria lleva un vestido rojo – color que sugiere pasión y erotismo – que permite evidenciar muy bien los rasgos de su cuerpo; tiene un maquillaje muy marcado y la luz difusa contribuye a crear una situación de contemplación sexual. Reducida completamente a un objeto – fetiche – Nuria ofrece a César su cuerpo como regalo de cumpleaños, pidiéndole “abrirlo.” También cuando lo sigue a casa de Sofía, le dirá que para su cumpleaños merece un premio, aludiendo a la relación sexual con ella y al acto de penetración-poseión. De esta manera Nuria se revela como la típica vampiresa que está destinada a ser castigada y rechazada por la normativa de la cultura falocéntrica, que critica su “liberación sexual”, de exclusivo dominio masculino. Así lo expone la reacción de César ante la insinuación sexual de Nuria, para quien es un ente totalmente transparente, invisible y vacío:

*Nuria:* Yo también te he traído un regalo, ¿no lo vas a abrir?

*César:* No, gracias. Ya sé lo que hay dentro.

César ve a Nuria y Sofía como dos identidades separadas porque, para él, singularmente no pueden ser vistas como un individuo completo. Sofía se contrapone a la imagen de Nuria también al final del film, cuando lleva un vestido blanco, una sugerencia de pureza virginal e inocencia, que se subraya con el fondo de un cielo azul casi surreal. Además, es muy simbólica la escena en la que César está en casa de Sofía – antes de hacer el amor y de matarla – y la ve entrar como un ángel rodeado por un haz de luz tanto que tampoco él puede pensar que sea real.

#### POSTMODERNISMO Y TRANSGRESIÓN GENÉRICA

En *Abre los ojos* la mirada (masculina) no escapa a ciertos problemas jerarquizantes, provenientes de la ideología patriarcal y al protagonismo masculino en su papel dominante y autodeterminante. Se proyectan repetidamente estereotipos de la sociedad patriarcal que convierten a la mujer en *un ser para otros* u objeto de intercambio en una “cultura-entre-hombres” o, también denominada, cultura “mono/hom(m)o-sexual” (WHITFORD, 1992, p. 131). Dicho análisis se centra en dos aspectos fundamentales: la configuración narrativa alejada del modelo de cine clásico y el carácter posmoderno del filme. Adoptando la definición de Lauro Zavala:

Llamo *cine moderno* al conjunto de películas narrativas que se alejan de las convenciones que definen al cine clásico, y cuya evolución ha establecido ya una fuerte *tradición de ruptura*. Estas formas de cine, entonces, no surgen

de la tradición artística, sino de la imaginación de artistas individuales. (ZAVALA, 2005).

A su vez, las relevantes aportaciones de Fredric Jameson, confirman el tono postmodernista del film de Amenábar, donde el pastiche en el sentido más amplio de la palabra y la crisis de la historicidad son ejes definidores en este texto fílmico. El continuado protagonismo de la yuxtaposición sin ningún fundamento normativo: pasado-presente, realidad-sueños-recuerdos, diosa-bruja, héroe-cobarde, etc. (JAMESON, 1984, p. 58). La contraposición entre la realidad y la fantasía a través de los sueños, entre el pasado y el presente, entre la percepción cultural de lo bello y lo monstruoso, entre la vida y la muerte, va a constituir los cimientos de este discurso dual marcado por la confusión tan característico del posmodernismo: una complejidad enunciativa, un desvanecimiento de las barreras genéricas, una fragmentación narrativa y un desorden temporal.<sup>5</sup> Asimismo, esta confusión sirve a Amenábar para reevaluar el concepto de identidad sexual – el conflicto entre los sexos en la cultura – y la autenticidad de lo visual – el espacio conflictivo entre realidad y apariencias. *Abre los ojos* se sucede en una mezcla de géneros: comedia, romanticismo y drama se conjugan magistralmente, desembocando finalmente en un thriller de intriga psicológica con elementos de ciencia ficción y de cine de terror. Como destaca Zavala, refiriéndose al cine posmoderno: “La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante, y por lo tanto es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.” (ZAVALA, 2005). Esta nueva propuesta de Amenábar en *Abre los ojos* la encontramos expuesta a través de su protagonista masculino, César (Eduardo Noriega), en torno al cual se desarrolla el acontecimiento, y dos mujeres idealizadas de manera diferente por César – Sofía (Penélope Cruz), y Nuria (Najwa Nimri). Ambas resultan fragmentadas y no percibidas como individuos completos con identidad propia, sino como iconos culturales, imprimidos muy fuertemente en nuestra sociedad.

Es interesante analizar esta película desde una perspectiva psicoanalítica, ya que la narración se desarrolla casi exclusivamente en el mundo onírico de la mente de César. En efecto, realidad y fantasía se confunden durante todo el filme, y el aparato cinematográfico propone una mirada onírica masculina. A su vez, este enfoque surreal que se introduce a través de los sueños sirve para debilitar esta óptica tradicionalmente establecida y validada y, asimismo, pone de relieve la falsedad cultural que caracteriza la percepción masculina del mundo femenino. Es muy significativo cómo se inaugura la película: la

<sup>5</sup> Una cuestión clave del debate posmoderno versa en torno a la realidad. En la filosofía posmoderna, la realidad es difusa. Los filósofos predecesores del posmodernismo como George Berkeley ya proponían que no hay una realidad exterior al sujeto, sino que el mundo es construido desde la identidad del sujeto. ZAVALA, Lauro. “Cine clásico, moderno y posmoderno” En <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n46/lzavala.html>. Acceso en: 13 sep. 2011.

tipografía con que se proyecta el título del film “Abre los ojos”: en un primer plano aparece con un diseño que revela la letra del mismo como deformado y en un plano de fondo, el mismo título aparece en un contrastante color rojo. Ya desde aquí se nos da la clave de la película: la existencia de dos planos superpuestos, el de la realidad y el del sueño o realidad virtual.

El film empieza a desplegarse en el contexto de un psiquiátrico penitenciario. César, con el rostro cubierto por una máscara inexpressiva, responde a las preguntas del psiquiatra (Chete Lera) al que cuenta sus recuerdos y sueños, introduciendo a la audiencia en la narrativa fílmica que ocupa *Abre los ojos*. César es un chico joven, atractivo y adinerado de Madrid con un gran éxito entre las mujeres. En las primeras escenas que se nos presenta como *flash back*, la mirada masculina de César, o su reflejo, se proyecta como protagonista. Lo primero que César hace al levantarse por la mañana es mirarse en el espejo, o mejor dicho proyectar su imagen, casi como una forma o búsqueda de autoafirmar su poder masculino. El hecho de que César repita esta acción varias veces: después de afeitarse, mientras se viste,... subraya esta propuesta, remitiéndonos a las observaciones teóricas que Kaplan propone al establecer la relación entre mirada masculina y poder: “*To own and activate the gaze...is to be in the masculine position.*” (KAPLAN, 2000, p. 130). Pero es a partir de este momento que se inicia un proceso de “desapoderamiento” cuando conoce a la angelical Sofia y de quien se enamora perdidamente. Como César confiesa a su psiquiatra a través de la voz en off que se intercala a esta escena: “Y pronto empecé a sentir esa estupidez...que la quería”. En la misma fiesta aparece sin estar invitada, Nuria, una mujer “fácil” con quien está manteniendo un *affair*, y a quien intenta convencer de que se marche, en un intento de invisibilizarla ante el resto de los asistentes y eliminarla como interferencia en su acercamiento a Sofia. Chris Perriam alude a la significancia del momento del encuentro de César y Sofia en el apartamento de ésta y ambos intercambian el dibujo-retrato que cada uno hace del otro: “Sofia drawing a caricature of Cesar with a big head, flash clothes, money bags and car; César making a realistic portrait of the beautiful Sofia which strikingly captures her” (PERRIAM, 2004, p. 215). El retrato caricaturesco que Sofia hace de César, rodeado de opulencia y poder, cuestiona el “retrato cultural” de su perfección y superioridad masculina, ridiculizándolo e infravalorando su rol (masculino) de poder y control. Por su parte, el retrato que César hace de Sofia está lejos de ser “realista”, tal y como lo califica Perriam; por el contrario, la imagen de Sofia se refleja glorificada, fetichizada, y que podría interpretarse como una proyección literal de su reductora mirada masculina. César sólo reproduce el rostro de Sofia – fragmentándola y mutilándola –, mientras que Sofia dibuja una caricatura más completa de César – con su coche deportivo y bolsas de dinero. Como Catherine Monk destaca, “*Sofia sees César for the spoilt brat he really is.*” (MONK, 1999). La fragmentada imagen de Sofia pone de relieve el imperativo masculino de reducir a la

mujer a fragmentos para evitar enfrentarla como un ser completo y real, con identidad propia, pues representa una amenaza para el orden patriarcal. La misma idea la confirma Clare: “*Within a sexist ideology and a male – dominated cinema, woman is presented as what she represents for man.*” (JOHNSTON, 1973 apud ERENS, 1990, p. xvii).

Por otra parte, cuando Nuria espera a César a la salida del apartamento de Sofía y lo invita a que entre en su coche y él rechaza la invitación, el comentario de Nuria (“¿Qué pasa? ¿tienes miedo?”) es un claro desafío a su masculinidad, siendo su ego masculino el que le lleva finalmente a subir al coche. La acción de entrar en el coche, a petición de Nuria, marca un cambio significativo en los roles de género. Ahora Nuria está en control de un coche poderosamente rápido, un papel quintaesencialmente masculino; además César aparece pasivamente sentado en el asiento de pasajeros al lado de Nuria, quien conduce-controla y dirige, conllevando la pérdida de poder de César; pérdida que culmina con el accidente que termina con la vida de Nuria y el rostro destrozado de César. Nuria, en un intento de desapoderar a César, se aniquila a sí misma; al querer usurpar su identidad masculina, pierde la suya propia. Es interesante observar que, asimismo, la muerte de Nuria puede interpretarse como un “castigo” inevitable a su transgresión de género.

El discurso en boca de Nuria también es transgresor por el carácter agresivo que lo caracteriza, está casi masculinizado; por ejemplo, le dice a César: “follo bien” – palabras asociadas al discurso falocéntrico y, por tanto, subvierten el sistema dominante, al apoderarse de sus términos simbólicos. La apropiación de un discurso culturalmente masculino puede explicarse según las observaciones teóricas de Toril Moi, como una estrategia discursiva a la que recurre la mujer para contrarrestar la opresión del patriarcado (MOI, 2002, p. 65). Así, al apropiarse Nuria del discurso falocéntrico, le sirve como abertura en el sistema masculino para ocupar un espacio propio. Según Dale Spender el lenguaje genera una relación entre el individuo y su entorno social: “Language helps to form the limits of our reality. It is our means of ordering, classifying and manipulating the world” (SPENDER. In: Armstrong, 1992, p. 36). A través de su lenguaje, Nuria parece tomar conciencia de su situación cultural dentro de la diégesis del film, y aunque su feminidad no llega a “liberarse” totalmente de las estructuras dominantes, sí representa una forma posible de resistencia. Por una parte, el juego con su propia cosificación es un paso más respecto al hecho de limitarse a ser cosificada. Su “feminidad erotizada” es así transmisora del deseo y la mirada masculinos. Como afirma Ruthven: “[*Woman is*] a site on which masculine meanings get spoken and masculine desires enacted.” (RUTHVEN, 1995, p. 45). Ruthven también comenta que el lenguaje es una apropiación androcéntrica, en la que el individuo, siendo irrelevante su género, se encuentra “trapped inside the language we speak, such that (in Wittgenstein’s aphorism) ‘the limits of my language mean the limits of my world’” (RUTHVEN, 1995,



p. 59). Con todo, el lenguaje no debe considerarse monolíticamente masculino, que sólo defina lo femenino como silenciado y dominado, sino como herramienta de resistencia y cambio. Todo parece indicar que el discurso “masculinizado” de Nuria tiene un doble significado. Así lo confirma el análisis teórico de Kadiatu Kanneh, que afirma que el uso del lenguaje está intrínsecamente ligado a la identidad del individuo, revelando estructuras de represión, opresión, autoconocimiento y subordinación (apud ARMSTRONG, 1992, p. 135).

Por otro lado, la decisión de Nuria de provocar el accidente asimismo podría verse como una acción de autodefinition, al “tomar control” de su propio destino y el de César. Alternativamente, el hecho de que cometa suicidio puede verse como un actitud subordinada, pues la motivación que la lleva a provocar el accidente es su incapacidad de vivir sin César. Así lo admite ella: “Para mí, la felicidad es esto, estar aquí contigo...”. Las palabras de Nuria otorgan a César un estatus de superioridad y supremacía con respecto a ella. La decisión de Nuria resalta el dilema al que se enfrenta la mujer en la cultura patriarcal: la dependencia femenina en relación al hombre, que el patriarcado se ha encargado de perpetuar en lucha con su deseo instintivo (femenino) de realizar su subjetividad.

Mientras Nuria muere en el accidente, César queda totalmente desfigurado. Ni toda su fortuna ni los mejores cirujanos son capaces de reconstruirle el rostro. A partir de ese momento, realidad y fantasía se conjugan, pasado y presente se combinan, los personajes se confunden. Ante la pérdida de su atractivo rostro, Sofía lo rehúye, actúa de forma distante y es incapaz de mirarle a la cara. Desesperanzado y completamente amargado César se emborracha hasta perder el conocimiento. Cuando despierta, su vida da un giro y sus problemas empiezan a solucionarse: Sofía vuelve con él y los médicos encuentran una operación milagrosa capaz de devolverle su antiguo aspecto. Inesperadamente, una noche Sofía desaparece de la habitación. En su lugar César encuentra a Nuria, quien afirma que es Sofía. César se enfurece y enloquecido ahoga a Nuria con la almohada. Creyendo que todos están conspirando contra él, se empieza a volver loco, incluso llega a pensar que todo es una pesadilla. Al final de la narrativa filmica, se nos desvelará que César firmó un contrato con la empresa americana “*Life Extension*” en la que acordaron que tras suicidarse con una sobredosis de pastillas lo crionizarían y le harían vivir en un sueño, una realidad virtual donde realizar todos sus deseos. Sin embargo el subconsciente y el pasado de César terminan introduciéndose en esta ficción, provocando interferencias y delirios que convierten el sueño en pesadilla. Resulta curioso que el protagonista sea crionizado para entrar en ese estado de simulación. Los conceptos teóricos de simulacro e hiperrealidad que nos aporta el sociólogo francés Jean Baudrillard son iluminadores en el intento de definir la realidad de César. Curiosamente, Baudrillard, tal y como hace el protagonista de *Abre los ojos*, acaba eliminado la realidad para convertirla en una simulación:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo el proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en corto circuito, todas sus peripecias (BAUDRILLARD, 1978, p. 7).

#### EL ROL DEL ESPEJO Y EL MITO MASCULINO: LA DESMITIFICACIÓN DEL HÉROE

Al final del film, Antonio, el psiquiatra que trata a César, dice que éste podría tener anorexia, una aflicción considerada por la sociedad de naturaleza femenina. Esta inversión de papeles dentro de los roles convencionales de género sexual es evocadora de los mitos (falsos) que reaparecen en los cuentos de hadas y que se han infiltrado en nuestra cultura. Esta idea se repite en el film de Amenábar, y queda patente al final del mismo cuando se sugiere que César ha adquirido una “Extensión de vida”. En unas escenas anteriores, Sofía había dicho que esto era lo que Walt Disney decidió hacer. La naturaleza posmodernista de *Abre los ojos* asoma de nuevo a través de la architextualidad o utilización de estrategias de citación y alusión genérica (Zavala, 2005).<sup>6</sup> La alusión al mundo ficticio de los “cuentos de hadas” es evidente en el film, sugiriendo la distorsión de la noción de género sexual en nuestra cultura. Asimismo, un paralelismo elocuente podría observarse entre la idea de Disney en *La Bella Durmiente* y *Abre lo ojos*, aunque en el film ha habido una inversión de los papeles de género: es César, y no la heroína femenina, quien queda en un estado de “durmiente”. Si a Nuria se la puede calificar como la tentadora Reina Malvada, su indumentaria en rojo evoca la tentadora manzana roja del cuento. Mientras a Blanca Nieves se la coloca en un ataúd de cristal para que el mundo pueda ser testigo de lo bella que es; a César se le coloca en un ataúd de hielo, al contrario que la Bella Durmiente, para esconder su apariencia desfigurada del mundo, y sólo se asomará al mundo cuando su desfiguración haya desaparecido. Es evidente que Amenábar invierte las convenciones sociales, a modo de protesta y, a su vez, de propuesta de cambio y renovación en las estructuras culturales que victimiza a ambos sexos. Asimismo, en otra escena se derroca la imagen masculina de César, proyectándola en una posición “sumisa”, sentado en el suelo en un estado de postración, resaltando esta desmitificación o derrocamiento a través de un primer plano de la suela del zapato de su psiquiatra que domina la pantalla y aplastando la figura con la máscara que se plasma encogida, ocupando una mínima porción de la escena. El rol del psiquiatra es una herramienta filmica y psicoanalítica muy importante que intenta recuperar el verdadero yo mas-

<sup>6</sup> Ver la definición de Gérard Genette en su estudio, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.

culino de César, que no es aquella representaciün mitificada del hombre perfecto, guapo y con poder, sino la de un “monstruo”, cuya deformidad física revela la monstruosidad que le llevará a subyugar a las mujeres y “mutilarlas”.

Son elocuentes las escenas que desmitifican el apoderamiento masculino de César: después de su accidente, su amigo íntimo, Pelayo (Fele Martínez) deja de serlo y, sobre todo, Sofía deja de quererlo. Por ejemplo, en la escena en la que están en el parque, César, ya desfigurado, observa a Sofía, vestida de mimo, y a modo de una inversión de papeles de género, Sofía adquiere una posiciün dominante, “elevada” sobre un banco, ignorándolo e invisibilizándolo. De este modo, la mujer, Sofía, estratégicamente se inscribe en el discurso masculino como agente, y no objeto. Es evidente el intento de Sofía de definirse como una identidad femenina que es diferente, pero igual a la masculina, suplantando el sumiso rol femenino asignado a la mujer como falso, no real y que es un mero reflejo y proyección de la reductora mirada masculina. Es interesante notar que Sofía, además de estudiar actuaciün, es un mimo y los mimos no pueden hablar sino expresarse solamente con su gestualidad. La figura del mimo parece recordar el papel silenciado de la mujer en la sociedad patriarcal, reducida a ser muda y a expresarse a través de su cuerpo. El hecho de que represente a un mimo revela esa dualidad en la que Sofía, como mujer, está atrapada en la mirada del mundo patriarcal – sin identidad (sin voz) propia (IRIGARAY, 1996: 171). Por otra parte, la mímica tal vez representa el concepto de dos identidades: una identidad interna y otra externa, que las apariencias (es decir, la identidad externa) puede actuar como una máscara falsa. Hasta que la lluvia limpia el maquillaje de Sofía, no se descubre su auténtica identidad. La imaginería visual que Amenábar utiliza confirma que el mundo de las apariencias está vinculado con el concepto de identidad cultural y, por consiguiente, puede ser engañoso.

La deformación de la imagen de César sirve para mirar detrás de la máscara que cubrirá sus rostro, y deconstruir su rol cultural de apoderamiento masculino, y desenmascarar su auténtica identidad como individuo. El motivo del espejo y la proyección de la imagen vuelven a aparecer, después del accidente de César, ahora con un papel psicoanalizador de la nueva identidad masculina de César. La percepción que ahora César tiene de sí mismo al mirarse con su máscara en el espejo es la de haber perdido toda autoridad y valor (cultural), así lo confirman las palabras que comparte con sus cirujanos (“¿Quién va a aceptarme?”). Cuando los cirujanos le comunican que la máscara es la única alternativa para encubrir su deformación, César no puede más que expresar la cólera y la desesperación de que su dinero no puede comprar lo que más le importa. Aunque no es evidente dentro de la narrativa filmica qué escenas forman parte de la realidad o de los sueños de César, el espejo y su proyección empiezan a adquirir una dimensión transgresora. Mulvey elabora convincentemente la relación entre mirada y poder: “The

power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look, both living a satisfying sense of omnipotence (MULVEY, 2000, p. 41). Por tanto, cuando César se proyecta en el espejo con su desfigurado rostro comprende que su mirada “castrada” ha perdido su poder de erotizar y controlar, sintiéndose desapoderado y carente de valor.

En la mente de César, la glorificada y virginal Sofia es su diosa. Su apariencia contrasta con la vampiresa que representa Nuria en los ojos de César. La imagen sofisticada y tradicionalmente femenina de Sofia cautiva a César, que la percibe no como una amenaza a su controladora masculinidad. Es interesante psicoanalizar el proceso de masculinidad de César, a través de estas dos mujeres. Su pérdida de poder lo deja con absolutamente nada excepto su capacidad de soñar con las dos mujeres: Sofia, la mujer fantasía que es demasiado perfecta para ser verdad, y Nuria, la malévola bruja, que representa la antítesis de la perfección femenina en el imaginario masculino de César y la castración de su masculinidad (cultural). Después del accidente y la deformación física de César, inicialmente la idealizada Sofia vuelve a reaparecer en sus sueños, bajo su control, mientras que es la imagen espectral de Nuria la que lo despierta a modo de pesadilla, repitiendo constantemente, “abre los ojos”. La diferencia entre Sofia y Nuria – deidad y demonio – se proyecta a través de sueños y pesadillas, generando confusión tanto para César como para la audiencia, hasta tal extremo de que es imposible distinguir quién es Sofia y quién Nuria, convirtiéndose en casi una única identidad. Esta dicotomía que representan estas dos mujeres sirve para deconstruir y, a su vez, destruir el rol cultural y dominante (masculino) de César. *Abre los ojos* retrata gráficamente la destrucción de su protagonista principal. Ahora la mujer que deseaba se convierte en algo imposible de conseguir – una diosa idealizada en sus sueños.

Irigaray argumenta desde una perspectiva psicoanalítica que en el discurso y la cultura occidental, el hombre proyecta su propio ego en el mundo – un espejo que le permite ver su propia imagen allí donde mira. Para que acontezca un cambio en este orden y para que el imaginario femenino encuentre una voz, el imaginario masculino primero necesita reconocer al femenino como una identidad “diferente”, pero igualmente válida (WHITFORD, 1991, p. 33). En su opinión, un cambio en el sistema androcéntrico es necesario, de lo contrario las mujeres permanecerán absorbidas por los hombres en el orden falocéntrico y así excluidas como sujetos culturalmente válidos y creativos. Además, volviendo a las observaciones teóricas de Mulvey, es importante hablar desde una perspectiva psicoanalítica de cómo se construye la representación masculina del “yo ideal” tanto en el cine como en la realidad. Basándose en la teoría lacaniana sobre la “fase del espejo”, se afirma que el hombre construye su imagen de ego perfecto, invencible y potente exactamente en el momento en que se reconoce frente al espejo y se ve como una figura entera y comple-

ta (IRIGARAY, 1996, p. 59). Por el contrario, la mujer carece de su propio espejo para validarse su auténtica identidad como individuo. Irigaray señala la necesidad que tienen las mujeres de poseer su propio espejo a modo de afirmar su subjetividad autónoma para ellas mismas y no para el mundo exterior que les define su identidad cultural. Además observa que las mujeres en la cultura patriarcal carecen de su propio espejo, impidiendo así su evolución: “*We look at ourselves in the mirror to please someone, rarely interrogate the state of our body or our spirit, rarely for ourselves and in search of our own becoming.*” [Nos miramos en el espejo para complacer a alguien, raramente interrogamos el estado de nuestro cuerpo o nuestro espíritu, raramente para nosotros y en busca de nuestra propia realización] (IRIGARAY, 1993, pp. 77-78).

Amenábar otorga una función dual al rol del espejo con respecto a la proyección del género en su film. Por lo tanto no es una mera casualidad que en *Abre los ojos* veamos en más de una ocasión a César frente a un espejo contemplando su imagen casi a modo de reafirmar su ego masculino. Sin embargo, casi como una transgresión, se descubren dos diferentes momentos en los que César se mira al espejo que contribuyen a crear un cambio en la representación del personaje masculino. Al comienzo vemos un César que se considera un hombre ideal y perfecto – un epítome del hombre patriarcalizado – que siente placer mirándose en el espejo, tanto que es su primera acción todas las mañanas cuando se levanta, como si fuera una necesidad. Sin embargo, después del accidente, su imagen, o apariencia, se derrumba. César puede ver en el espejo sólo un monstruo, un rostro desfigurado, simbólicamente elocuente de la “monstruosidad” que se escondía detrás de su perfecta imagen. Está aquí la nueva propuesta de Amenábar, es decir transformar el personaje masculino en la víctima, en el rechazado, y hacerlo renacer con una nueva y emergente identidad masculina, después de muchos siglos de tradición arraigada de valores deformadores, pertenecientes a una cultura patriarcalizada y deformadora de los dos géneros. Amenábar utiliza el espejo también para que César y los espectadores puedan reflexionar sobre lo que es la imagen masculina en una sociedad dominada por el patriarcado donde el hombre representa un modelo superior, pero falsamente idealizado.

Sin embargo no es solamente César el portador de esta mirada dominante, su amigo Pelayo también percibe a las mujeres como identidades idealizadas o como objetos para conquistar o poseer. En efecto, ya en el inicio del film, lo primero que pregunta a César cuando lo ve es a quién ha conquistado y con qué mujer ha estado la noche antes (¿Te la follaste?). Cuando César le contesta que ha estado con Nuria, Pelayo replica: “No me lo puedo creer, César repitiendo con una mujer!”. Estas palabras revelan la condición de César como tenorio. Igual que César, como entidad masculina, Pelayo se define por el mundo de las apariencias, revelando su frustración al compararse con César, en el poco éxito que tiene en conquistar a las mujeres.

Además, el sarcasmo y negación de César del dicho popular de que lo importante para una mujer en un hombre es “pues que sea inteligente, que sea sincero, que sea simpático... Es una mierda!” sugiere los valores masculinos unidimensionales de Pelayo, definen la imagen y la apariencia los aspectos más importantes de su identidad, opinión que comparte César, tal y como lo revelan las palabras que dirige a Pelayo: “que tú no eres feo, mucha gente cambiaría su cara por la tuya. Eres completamente normal”. Perriam observa al respecto: “Pelayo draws attention to the hollowness of César’s comforting assurances about his, Pelayo’s looks” (PERRIAM, 2004, p. 211). Del mismo modo que César, Pelayo idealiza a Sofía, admitiendo que podría ser la mujer de sus sueños; sin embargo, esta figura no existe, es sólo un constructo idealizado por el hombre.

Amenábar rompe con la tradición convirtiendo el diseño cultural de héroe masculino en un monstruo, en una deformación que sólo tiende a su aniquilación. El mito masculino que siempre se ha creído invencible ahora comprende que no lo es, y su deformación lo obliga a llevar una máscara para esconder irónicamente lo que es su falsa identidad. Es importante recordar el *close up* o primer plano del rostro de César en la discoteca que enfoca la máscara puesta en la parte contraria de la cara y, filmada de perfil, a modo de simular dos personas diferentes, dos identidades. En efecto, César representa una figura monstruosa ya antes del accidente por la deformada manera de ver la realidad, pero ahora lo que había en su interior ha salido a la superficie para “abrirle los ojos”. El mismo título representa casi una invitación a “abrir los ojos” no sólo a las construcciones culturales que están produciendo una falsa realidad, sino también a lo que hay en el interior, en nuestra psique, dado que se trata de un constructor cultural. *Abre los ojos* propone nuevos papeles y una nueva política sexual en una sociedad donde los roles están mitificados; en el caso de la masculinidad por tener poder, ser guapo, ser un don Juan y en el caso de la feminidad por la mutilante oposición entre diosa y vampiresa.

#### SIMULACRO VERSUS REALIDAD: CONCLUSIÓN

Hasta la conclusión final de la narrativa fílmica, la audiencia es testigo de un César que decide vivir en un mundo controlado por él, en un sueño, un simulacro para huir de la verdad, pues la verdad representa demasiado dolor. Cuando César le pregunta por la verdad al personaje de la televisión, éste le contesta: “¿La verdad?, puede que no la soportaras”. Finalmente el protagonista decide conocer la verdad, regresar a la vida real y enfrentarse a ella, saltando al vacío desde las alturas de un edificio. Este acto podría representar un simulacro de epifanía, con resonancias posmodernistas<sup>7</sup> (ZAVALA,

<sup>7</sup> En opinión de Zavala, el cine, como fenómeno semiótico, es por ende moderno y la definición de cine clásico, moderno y posmoderno no existe según la lógica de la recepción, sino que sólo pueden abstraerse lecturas

2005). El final sugiere una propuesta anti-patriarcalizada porque podría sugerir un salto hacia una nueva manera de ver la realidad. El caos y tormento psicológico que César ha atravesado lo lleva a la decisión final de lanzarse al vacío para empezar de nuevo, para renacer con una identidad masculina diferente. Después del salto en el vacío, una pantalla negra ocupa un primer plano, casi como una proyección de la mirada masculina de ver el mundo en blanco y negro, tal y como lo representa la caracterización de Sofía y Nuria como polos opuestos las imágenes culturalmente construidas de diosa versus vampiresa. Esta imagen final está acompañada por una voz femenina que emite las palabras: “Abre los ojos”, convirtiéndose en eco de la también de la voz femenina que inaugura el film, intentando despertar a César diciéndole “abre los ojos”.

Es evidente del empeño de Amenábar en recuperar la identidad femenina, desahuciada de toda voz emisora. Por tanto, el inicio y el final del film se erigen como portadores del mismo mensaje, siendo estas palabras más impactantes sobre la presencia diegética de la pantalla negra que clausura la narrativa filmica. En suma, *Abre los Ojos* es un filme cuyo propósito es abrir los ojos al espectador – ya sea masculino o femenino –, pero ¿a qué concretamente? La respuesta a la que llegamos es “abrir los ojos” a otro punto de vista, a otra forma de pensar el género y a no dejarnos arrastrar por los puntos de vista que la tradición cultural nos infiltra. Asimismo, cabe preguntarse si realmente todos los elementos analizados hacen de *Abre los ojos* una película feminista dentro de la postmodernidad. Como destaca Aralia López:

Es ya la posibilidad de un “filosofar” de las mujeres: posibilidad que se transforma en hecho consistente con la aparición del discurso feminista-contradiscursos o contrarrazón en el marco referencial del discurso y la razón patriarcales... la condición de posibilidad y legitimación de un discurso social y cultural desde la perspectiva de un sujeto con género, que al posicionarse como valioso asume la categoría de género como uno de los ejes de análisis crítico para pensarse y pensar la sociedad y la cultura en su conjunto, contradiciendo su supresión histórica. (LÓPEZ, 1995, p. 22).

Si todavía existe alguna duda ante la respuesta a esta cuestión, nos remitimos a la afirmación del propio Amenábar en la que declara que su cine no es un cine de respuestas, sino de preguntas, con la que parece que la pregunta se contesta sola. Pero lo que sí es evidente en *Abre los ojos* es que su director Alejandro Amenábar – sumergido en un mar postmodernista de desorden, caos e incertidumbre<sup>8</sup> – nos ofrece una redefinición de los roles de

---

contextuales “en las que se reconocen determinados componentes de acuerdo con el contrato simbólico de lectura y las negociaciones que cada espectador realiza antes, durante y después de ver cada película. Ese proceso es siempre distinto de sí mismo, y este hecho nos recuerda que el cine, como fenómeno semiótico, es inevitablemente moderno 2005)

<sup>8</sup> “La ideología que subyace en el cine posmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de presentación artística (en lugar de aspirar a la representación o a la anti-representación)” (Zavala, 2005)

género, sin imágenes falsas y sin falsos espejos. Por tanto, los estereotipos femeninos – diosa y vampiresa – quedan descalificados dentro del contexto de la postmodernidad, siendo la desmitificación del héroe masculino una realidad patente en torno al siglo XXI. En conclusión, Amenábar logra plasmar la edificación de nuevas estructuras culturales, deconstruyendo la identidad femenina desde la mirada masculina, para entender y reevaluar el contexto generador de dicha mirada. De ahí que el mismo título sugiera una petición imperativa y necesaria para la sociedad a “abrir los ojos”, de adentro hacia afuera y de afuera hacia dentro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Pilar. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los '90*. Madrid: Fundamentos, 1998.
- ARMSTRONG, I. (Ed.). *New feminist discourses*. Critical essays on theories & text. London: Routledge, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Cairós, 1978.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- ERENS, P. *Issues in feminist film criticism*. Indiana & Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.
- IRIGARAY, Luce. *Sexes and genealogies*. Traducido por Gillian C. Gill. New York: Columbia University Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Je, tu, nous*. Trad. por Alison Martin. New York: Routledge, 1993
- \_\_\_\_\_. *I Love You: Sketch of a Possible Felicity in History*. Trad. por Alison Martín. New York: Routledge, 1996.
- JAMESON, Fredric. “The Politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate”. *New German Critique*, n. 12, p. 53-65, Fall 1984.
- KAPLAN, E. Ann. *Las mujeres y el cine*. A ambos lados de la cámara. Trad. por María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998.
- \_\_\_\_\_. (Ed.) *Feminism and film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra, 1991.
- LÓPEZ, Aralia (Org.) “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”. In: *Sin imágenes falsas sin falsos espejos*. México: Colmex, 1995.
- MOI, Toril. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. 2<sup>nd</sup> ed. Amsterdam: Routledge, 2002.
- MONK, Katherine. *The E. Files*, September 1999. Disponible en: <http://uk.imdb.com>. Acceso en: 23 ago. 2011.
- MULVEY, Laura. “Visual pleasure and narrative cinema”. In: KAPLAN, A. *Feminism & film*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. “Visual pleasure and narrative cinema”. *Screen*, v.16, n. 3, p. 6-18, 1975.
- PERRIAM, Chris. “Alejandro Amenábar? *Abre los ojos/Open Your Eyes* (1997)”. In: REBOLL, Antonio



L.; WILLIS, Andrew (Eds.). *Spanish popular cinema*. Manchester: Manchester University Press, 2004.  
 RUTHVEN, K. *Feminist literary studies: an introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.  
 SPENDER, Dale. *Man made language*. In: ARMSTRONG, I. (Ed.). *New feminist discourses*. Critical essays on theories & text. London: Routledge, 1992.

ZAVALA, Laruro en “Cine clásico, moderno y posmoderno”. Disponible en:

<http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n46/lzavala.html>.

\_\_\_\_\_. “Del cine clásico al moderno”, *Razón y Palabra*, 46, 2005. Acceso en: 10 sep. 2011.

WHITFORD, Margaret (Ed.). *The Irigaray Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

\_\_\_\_\_. *Luce Irigaray: Philosophy in the feminine*. London/New York: Routledge, 1991.

