

HORIZONTES DISCURSIVOS Y DESCONCIERTO EN LA PELÍCULA *ABRE LOS OJOS*

CARLOS JAVIER GARCÍA
Arizona State University

En su propuesta historicista para acercar los textos literarios a la historia y a la producción cultural, Stephen Greenblatt no considera que el análisis cultural sea por definición extrínseco ni que se oponga de modo excluyente al análisis formal interno de los textos literarios. Para centrar su propuesta, Greenblatt formula una serie de preguntas que podrían servir de pautas orientadoras a la hora de hacer visible cómo un texto se comunica con las instituciones, los valores y las prácticas culturales de un momento dado. Cabe destacar dos aspectos del cuestionario. De un lado, sugiere orientar la lectura preguntándose por qué los receptores de un determinado momento y lugar podrían encontrar un texto convincente. De otro lado, insta a conectar lo literario con estructuras sociales portadoras de sentido. No se trataría, entonces, de establecer la primacía o la servidumbre de una situación cultural sobre lo literario. Lo que está implícito en la propuesta de Greenblatt es, a mi juicio, valorar cómo las coordenadas espaciotemporales, de la producción y de la recepción, pueden incidir en los textos. Pero, a la vez, es importante valorar que los textos mismos pueden crear estructuras para la comunicación, pudiendo, en algunos casos, contribuir a la transformación de las prácticas sociales. Es decir, los textos pueden facilitar la comunicación, pudiendo llegar a provocar transformaciones o prácticas alternativas.

Cuando el objeto de estudio es contemporáneo, como lo es en nuestro caso, la falta de distancia temporal impone ciertas limitaciones para analizar cómo un texto crea o condensa estructuras para la comunicación. Con todo, es posible aproximarse a lo contemporáneo en su constituyente maleabilidad, como un proceso en marcha cuya existencia misma carece de anclajes definidos. Sobre esta base se asienta la propuesta que sigue a continuación.

Es pronto aún para saber si el entusiasmo con que ha sido aplaudida la película *Abre los ojos* (1997), de Alejandro Amenábar, se va a convertir, al calor del tiempo favorable, en un texto destacado de la historia del cine español, o si, en cambio, su mención quedará limitada a pie de página. Pero de lo que no hay duda es de que parece haber conectado con la sensibilidad del cambio de siglo. En la propia película se alude al hecho de estar “a las puertas del año 2000”, respondiéndose así al fetichismo de los tres ceros y a las expectativas del tercer milenio. De hecho, las puertas del 2000 se traspasan al desarrollarse la segunda parte de la historia en un contexto futurista, ciento cincuenta años después. La temporalidad incide de modo especial en el entendimiento de la identidad del sujeto, que se relaciona con el progreso científico y sus aceleradas conquistas en el campo de la tecnobiología.

Aunque el efecto de esas alusiones, como luego veremos, no deje de ser irónico, su mención en momentos clave de la intriga nos induce a examinar con atención los esquemas mentales determinantes de la identidad y el papel destacado que la retórica del progreso científico tiene en el discurso narrativo de *Abre los ojos*.

Esta dimensión narrativa de la identidad se convierte en tema de la historia misma, en la medida en que una parte muy significativa de los sucesos contados remite al propio relato oral del protagonista. Su afán de descubrir el sentido encubierto de lo ocurrido es el motor narrativo. Si bien es cierto que el deseo de saber para salir del desconcierto y para dar coherencia a la experiencia es algo que aparece en manifestaciones textuales a lo largo de la tradición literaria y fílmica, cabe preguntarse si la identificación del presente con la alusión “a las puertas del año 2000” responde a un modo narrativo diferencial articulador de la identidad. En otras palabras, cada época conlleva sus modos narrativos y hay que valorar si el que usa Amenábar para afirmar la entrada en el tercer milenio encierra rasgos diferenciales.

Para tratar de ello me referiré, en primer lugar, a una cuestión planteada por la crítica cuando se pregunta por qué podría encontrarse convincente o sugerente hoy día esta película. Aludo aquí, de modo especial, a la atracción de “lo incomprensible” en la mentalidad contemporánea. Y, a continuación, valoraré su significado vinculándolo con el modelo narrativo que pauta la intriga de *Abre los ojos*.

1. Razón de lo incomprensible

El papel asignado por los críticos al concepto de generación es importante a la hora de ordenar, según parámetros cronológicos, el fluir de la producción cultural. Se aplica el concepto de generación a partir de la supuesta homogeneidad que agrupa a determinados escritores o, en nuestro caso, directores de cine. En el caso de los jóvenes, de modo especial, se habla de complicidad generacional para establecer vínculos entre ellos y caracterizarlos por su edad. Al entenderse la idea de generación como un elemento unificador, entre otros posibles, se busca fijar posiciones estéticas o ideológicas sobre una base cronológica.

En un breve ensayo titulado “Nuevos Novísimos”, Vicente Molina Foix se pregunta por la diferencia constitutiva de los jóvenes narradores de los 90, y cuenta una anécdota que tuvo lugar el día que fue a ver *Abre los ojos*. Molina Foix, a quien la película le gustó bastante, iba acompañado de un amigo de su edad, “alguien que pudo militar en mayo del 68”, y a quien la película le gustó muy poco. A la salida del cine se encontraron con una pareja de “amigos jóvenes, de la edad de Amenábar”, ella recién licenciada de Filología Hispánica, y él estudiante de Arte. A ella le había entusiasmado y ahora volvía a verla, arrastrando al escéptico estudiante. Al preguntarle el amigo del 68 a la filóloga si había entendido la película, ella respondió que no del todo, y pasó luego a comentar las “alucinaciones maravillosas de la peli”. Entonces, “el escéptico joven le dijo al

sesentayochesco con una amplia sonrisa: '¿no lo sabías?, a la gente de mi edad les encanta no entender las cosas que ven' " ("Nuevos Novísimos")¹.

Es apreciable en esta anécdota que la idea de generación es un instrumento ordenador relacionado tanto con el lado creador como con el receptor. De un lado están los jóvenes, en tanto que productores de una estética determinada; de otro lado están las perspectivas que ocupan los dos grupos de edad en que se aglutinan los espectadores, los del 68 y los jóvenes nacidos en torno a 1972, año en que nació Amenábar. Ahora bien, la anécdota tiene un efecto irónico sobre el resto del ensayo de Molina Foix. Esto ocurre en la medida en que la edad es un elemento diferenciador que actúa de modo ambivalente y llega a ser puesto en entredicho por la propia anécdota. Es decir, los grupos de edad están lejos de ser homogéneos, tanto en lo que se refiere a los jóvenes como a los del 68.

Aunque el valor de la cronología sea anecdótico, y, como digo, pueda ser leído aquí de modo irónico, la edad es una clave recurrente y no ironizada, usada en otros contextos que se proponen historiar la producción cultural. Con frecuencia se invocan elementos paratextuales que pertenecen a la sociocrítica; por ejemplo, la condición mercantil del cine, necesitado de un soporte publicitario y de etiquetas en las que a veces se mezcla lo propiamente estético con su distribución y venta. Pero Molina Foix se aparta de esta dirección y alude a lo que, según él, son elementos caracterizadores de los "novísimos de los 90".

Recuerda la antología de Castellet *Nueve Novísimos*, aparecida en 1970, y se centra en la expresión "cogito interruptus" que Castellet tomaba de Umberto Eco. Dicha expresión y las palabras de Castellet sobre los novísimos se combinan luego en un registro polifónico que apunta también al nuevo contexto de los 90. Si Castellet señalaba que la "sensibilidad ilógica" era la expresión de un "cogito interruptus", Molina Foix añade, con expresión de Eco, que en "algunos" escritores de los 90 y en algunas películas como *Abre los ojos*, ha visto "configuraciones poco definidas; no resultados acabados, sino procesos; no sucesiones lineales de momentos y argumentos. Un discurso, en suma... aforístico y no silogístico" ("Nuevos novísimos").

El posible desconcierto del espectador de *Abre los ojos* respondería, entonces, a una ruptura con estéticas establecidas. Recordemos que el estudiante de la anécdota afirmaba, con una sonrisa irónica, que a la gente de su edad les encanta no entender las cosas bien. Sus palabras, que en el ensayo apuntarían a la película de Amenábar, tal vez sirvan para condensar un rasgo estilístico.

Esta estética, que, como es sabido, no es nueva, se matiza con un contenido más preciso. El mismo Molina Foix escribe en otro ensayo ("El templo perdido") sobre la presencia que lo irracional y lo sobrenatural tienen en la mentalidad contemporánea. Brujos y adivinos, magos y divinidades de distinta naturaleza circulan por los discursos de nuestra época. Frente al discurso de la razón, guiado

¹ Carlos F. Heredero señala que el éxito comercial de las dos películas de Amenábar, *Tesis* (1996) y *Abre los ojos* (1997), está muy vinculado a un público "mayoritariamente [...] juvenil" (1999: 34).

por el principio de causalidad y la secuencia lógica y coherente de hechos, se invoca allí la presencia de lo oculto y el efecto hipnótico de las religiones. Uno de los pensadores que ha contribuido de modo directo al debate de la posmodernidad, Gianni Vattimo, en su reciente libro *Creer que se cree*, dirige sus reflexiones a su reencuentro con la religión católica. Molina Foix lo cita para explicar el apego a las divinidades que se da en la cultura contemporánea, el cual tiene que ver, según Vattimo, “con las condiciones de derrota en las que parece encontrarse la razón frente a muchos problemas que se han agrandado precisamente en la actualidad” (“El templo perdido”). Es decir, la atracción de lo enigmáticamente sugestivo parece corresponderse con los entresijos contradictorios y las carencias de la razón en la actualidad. Desde los ángeles de Hollywood a los de *Tierra y Los amantes del círculo polar* (películas de Julio Medem), a la identidad confusa de la película de Amenábar, el misterio tiene un efecto hipnótico. Nos preguntamos, con Vattimo y Molina Foix, si estamos ante un arte supersticioso. Según este último, sí.

En este sentido, Molina Foix recuerda las palabras que una señora le dirigió en la sala de espera de la consulta de un brujo: “Hágale caso, aunque no se le entienda mucho lo que dice. Este hombre ve más lejos que nosotros” (“El templo perdido”). El entendimiento del espectador, al que le encantaría no entender las cosas bien, se deja llevar por el efecto de lo mágico o de lo ilógico. Aunque en el caso de *Abre los ojos*, si no me equivoco, los mecanismos de la intriga se presentan de modo racional, la explicación final no acaba de ser del todo tranquilizadora y hay algo inquietante, cuyo significado se escapa, y que nos interpela personalmente. Así lo dan a entender los copresidentes de Live Entertainment al decir que *Abre los ojos* es una “película increíble y Amenábar es un director visionario” (Cavestany). En su reseña de *El País*, Fernández-Santos afirma que el director no sólo consigue mantener en tensión al espectador durante la proyección, sino que “logra también que la salida del cine se haga en estado de ‘semishock’” (Fernández-Santos). Todas estas reacciones tienen el denominador común de aludir a la interpelación personal del espectador, cuyo deseo de saber qué significa la información que tiene y cómo interpretarla parece chocar contra las razones deslumbrantes y no del todo comprensibles de la pantalla². Cabe preguntarse cuál es el significado de esa

² Desde una perspectiva diferente, Heredero pone pegos al desenlace clarificador y considera que la explicación narrativo-psicologista del final tiene la “decepcionante virtud [...] de reintroducir criterios de racionalidad y de certeza dentro de una ficción que se reclama abiertamente del fantástico y cuyo transcurso había dinamitado, previamente, toda posible certidumbre” (1999: 40). Aunque no llegue a afirmar que el final sea “indudable”, pues habla de “posible certidumbre”, el acento de estas consideraciones contrasta con el que matiza las de Molina Foix: “el misterio de la identidad binaria o trinitaria de la película de Amenábar, [provoca] emociones por el vértigo de su última (sin)razón incomprensible” (“El templo perdido”).

En el libro de Rodríguez Merchante, el propio director declara: “intenté que si a nivel de inteligibilidad la historia no era del todo comprendida, a nivel emocional sí conectara” (2002: 69). Por su parte, Sempere señala que el productor, José Luis Cuerda, prefirió “pensar en una historia abierta, para que cada cual sacara sus conclusiones” (2004: 147).

atracción de lo incomprensible y en qué medida es vinculable al modelo narrativo que organiza la intriga.

2. Terror y deseo

Si el deseo de saber del espectador coexiste con su duda interpretativa, en primer lugar hay que considerar que la perspectiva narrativa que pauta el mundo de la ficción es la que genera las razones incomprensibles, las cuales parecen tener un efecto hipnótico. Es decir, el desconcierto del espectador reproduce el del personaje que se encuentra implicado en una trama cuyos hilos busca desenredar, afanándose por separar la experiencia real de la onírica y de la virtual. Este recurso de focalizar la historia desde el punto de vista del personaje, facilita la identificación del espectador con la pesadilla de aquél y con su afán interpretativo. Las claves interpretativas de uno coinciden con las del otro. Conviene ahora buscar una perspectiva más amplia y complementaria para caracterizar mejor la duda interpretativa.

Una de las reflexiones más perspicaces sobre el discurso narrativo es la que presenta Walter Benjamin en "El narrador", su conocido ensayo de 1936 donde contrapone dos modelos narrativos. A partir de un presente desesperanzado, Benjamin diagnostica un futuro en el que el sujeto estará cada vez más desasistido de consejo narrativo a la hora de dar cuenta de su experiencia. Frente a un modelo narrativo donde la experiencia, la memoria y el sentido práctico impulsan el consejo y la sabiduría que se le brinda al receptor, en cambio en el otro modelo prevalece un sujeto desvalido y desasistido por la narración. La capacidad de ofrecer consejos es sustituida por la dinámica narrativa que instala al sujeto en su interioridad. Carente de un sentido abarcador, el sujeto choca contra el hostigamiento del mundo exterior. Escribe Benjamin que con

la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con las experiencias que se transmiten de boca en boca (1991: 112).

Recordemos que *Abre los ojos* contiene una situación comunicativa oral desde la que se mueve el relato de la historia. Me refiero a la confesión que el protagonista le hace al psiquiatra, donde se pone manifiesto la confusión de la experiencia y de su transmisión verbal. El sujeto es sobre todo un sujeto narrativo en busca de sentido. Refiriéndose a los años de la Guerra Mundial, Benjamin argumenta que la dificultad de transmitir las experiencias no era sorprendente, pues una generación

que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado, a excepción de las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerza de corrientes

devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano (1991: 112).

Acaso el cambio acelerado de nuestra época contemporánea no haya sino desasistido aun más al sujeto narrativo. Si bien las carencias materiales han quedado aliviadas y su representación ha remitido en la literatura y el cine, sin embargo, la alienación social continúa presente y tiene al hombre maquinizado como uno de sus frentes. Frente al discurso complaciente que canta las excelencias del progreso y sueña con fantasías futuristas, en la película de Amenábar acecha la angustia. Los progresos de la genética y la tecnobiología prometen un mundo más seguro y controlado, habitado por seres maquinizados que no se verán afectados de modo negativo por las pulsiones del deseo. Pero ese mundo controlado acaba convirtiéndose, por fallos técnicos, en un pesadilla, y el sujeto queda sometido a la presión de sus miedos y obsesiones. Se dice que los medios técnicos de que se dispone para corregir las insuficiencias humanas no están lo suficientemente desarrollados y, como se le advierte al personaje, podría haber fallos.

Resulta que, en efecto, el inconsciente, lejos de borrarse, emerge abiertamente, ciento cincuenta años después, como la fuerza que determina la interioridad del personaje. La nueva identidad virtual adquirida por César en el futuro tiene restos de la humana, y tanto él como los científicos acaban descubriendo que esa nueva identidad desrealizada y deshumanizada, en vez de definirse por la optimización del deseo, como se esperaba, posee un lado oscuro, un subconsciente que influye en su comportamiento y que explicaría alguna de sus veleidades. El deseo recibe órdenes de ese espacio inmaterial que es el subconsciente. Deja así al descubierto a un sujeto desvalido y permite que entendamos por qué actúa de forma tan descontrolada, sobre todo cuando sus miedos entran en conflicto con sus deseos.

Según Benjamin, en el modelo de la novela moderna desaparece lo instructivo (1991: 127), y, en medio de la falta de ejemplaridad, “la novela informa sobre la profunda carencia de consejo” y el desconcierto del hombre (1991: 115). Estas palabras podrían aplicarse a la situación comunicativa de *Abre los ojos*. César es un sujeto narrativo desconcertado que tiene su destino en manos de un analista, especialista en psiquiatría criminal, pero cuyo saber y autoridad van a resultar espurios. Si bien él dispone de cierta autoridad sobre jueces y policías, y llega a asumir el papel de consejero, al final él ve venirse abajo todo un modo de vida y también va a quedarse sin asideros racionales. Tampoco la ciencia futurista, representada por el discurso del presidente de Life Extension, asegura el logro satisfactorio del deseo.

Dentro del marco de la realidad virtual o del sueño, al final, César descubre cuando habla con el director que todo lo que constituye su experiencia son imágenes de su mente, dictadas por el deseo. Aunque incrédulo, acaba aceptando sus explicaciones y concede así al científico un estatus especial. Es decir, el deseo sitúa la imagen del director en un plano privilegiado, desde el cual puede hablar a César y explicarle la trama como si estuviera fuera del propio texto. Aquí la falta

de lógica es lógica, en la medida en que si bien César y lo que él ve, incluido el director, están en el mismo plano de realidad virtual, también es el propio deseo de César el que produce las palabras esperanzadoras de la explicación científica para superar el terror en que vive. César cae así en el autoengaño, y las palabras esperanzadoras no serían sino una proyección de su deseo de salir del horror del inconsciente.

El encuentro desconcertado del sujeto consigo mismo, tal como lo describe Benjamin en su acertado diagnóstico, tal vez pueda ser matizado a la luz de esta dinámica narrativa. Me refiero al hecho de que si bien el desconcierto interior y su verbalización desasistida son, según el pensador alemán, características de la narrativa moderna, acaso en nuestra época los planteamientos postestructuralistas hayan subrayado aun más el abismo sin fondo de la identidad. Esto ocurre, sobre todo, en la medida en que el dominio del lenguaje es precario y el sujeto se encuentra dislocado respecto de su volición. César carece de control y su identidad resulta de la tensión entre lo que él quiere decir y desea, y, de otro lado, lo que quiere decir el lenguaje del inconsciente. El sujeto "es hablado", como diría Lacan, siendo la otredad fuente de inestabilidad. El "sujeto que habla" coexiste en conflicto con el "sujeto hablado", lo cual expresaría esa falta de dominio de César. Si el pensamiento postestructuralista se esfuerza por sistematizar esa precariedad narrativa, *Abre los ojos* se presenta a las puertas del 2000 como una fantasía futurista en la que el horror se identifica con la perduración del subconsciente más allá de la muerte. El horror surge porque emerge lo oculto, los miedos, temores, fobias y demás horrores inconscientes. Al sumergirse la historia en las capas profundas de la conciencia, emergen las fuerzas inconscientes que interfieren con el deseo y su satisfacción, poniéndose abiertamente de manifiesto la precariedad constitutiva del sujeto narrativo y su identidad anclada en el pasado. Los conflictos entre el deseo y la realidad, entre el futuro y el pasado, ponen en cuestión la posibilidad de que pueda existir el deseo sin la presión del subconsciente, entendido este como regresión al pasado. Y es que el futuro de César y su deseo se constituyen como regresión constante.

Terminaré con unas palabras de Paul de Man que, con el eco de Nietzsche, aluden a la necesidad del pasado y a su presión constitutiva sobre la identidad: la vida es una "cadena temporal" marcada por ser una "regresión constante". La afirmación del presente no puede dejar de ser una caída en el pasado que lo originó. Cuando el presente niegue el pasado, entonces estará separándose de sí mismo en la medida en que el pasado constituye el presente (1991: 165-70). Si la representación del infierno cristiano habla de la privación del amor de Dios, la historia de Amenábar alude al horror que produciría la pérdida de la capacidad de amar y de ser amado. Esa carencia queda inscrita en la desfiguración física de un personaje que se afana en una afirmación imposible. Las sucesivas máscaras y caretas sobre las que se proyecta el futuro no consiguen borrar el horror que crea la constante regresión al pasado.

Poco alivio se recibe al ver que para salir de la incertidumbre del presente hay que recorrer un camino que conduce al retorno del pasado. De ahí el vértigo del espectador. Desasistido narrativamente, continúa a la intemperie, de la que ya hablaba Benjamin, y su atracción por lo enigmáticamente sugestivo parece corresponderse con las carencias de la razón en la actualidad. Puesto que no está nada claro que en el mundo prometido por Life Extension haya instrucciones o consejos sapienciales con los que aliviar el desconcierto y habitar espacios iluminadores, al espectador sólo le resta, como decía Benjamin del lector de novelas, devorar textos con “la esperanza de calentar su vida helada” (1991: 127)³.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (1991): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- Castellet, J.M. (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral.
- Cavestany, J.: “Abre los ojos será exhibida en Estados Unidos tras su éxito en Sundance”, *El País*, 22 de enero de 1998.
- Eco, U. (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- Fernández-Santos, Á.: “Celuloide en las venas”, *El País Tentaciones*, 21 de diciembre de 1997.
- Greenblatt, S. (1994): “Culture”, Keeseey, D. (Ed.) (1994): 445-50.
- Herederó, C. F. (1999): *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza.
- Keeseey, D. (Ed.) (1994): *Contexts for Criticism*, California: Mayfield Publishing Company.
- Man, P. de. (1991): “Historia literaria y modernidad literaria”, *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 159-83.
- Molina Foix, V.: “Nuevos novísimos”, *El País*, 10 de febrero de 1998.
- Molina Foix, V.: “El templo perdido”, *El País*, 20 de enero de 1999.
- Rodríguez Merchante, O. (2002): *Amenábar, vocación de intriga*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Sempere, A. (2004): *Amenábar, Amenábar*. Alicante: Editorial Club Universitario.

³ A la pregunta de si el discurso futurista apunta a calentar la “vida helada”, cabe decir que, en efecto, las palabras de la explicación científica buscan superar el terror. Pero de mi lectura cabe inferir que no serían del todo esperanzadoras.