

[ARTÍCULO]

Muerte, cine y representaciones semióticas en el film “Abre los ojos” (1997) de Alejandro Amenábar

Eugenio Sulbarán

Universidad de Zulia

Email: esulbaran@hotmail.com

Deris Cruzco

Universidad de Zulia

Email: deris31@gmail.com

Recibido: 17 de agosto, 2018

Aceptado: 20 de septiembre, 2018

Publicado: 1 de diciembre, 2018

Death, cinema and representations in the film “Opens the eyes” (1997) by Alejandro Amenábar

Cómo citar este artículo:

Sulbarán, E. & Cruzco, D. (2018) Muerte, cine y representaciones semióticas en el film “Abre los ojos” (1997) de Alejandro Amenábar. *Revista Chilena de Semiótica*, 9 (46-63).

Resumen

En este trabajo se analizan las representaciones semióticas de la muerte en la película “Abre los ojos” (1997) del cineasta español Alejandro Amenábar. El análisis se basó en la consideración de los códigos filmicos y cinematográficos propuestos por Eco (2015), Casetti y Di Chio (2007), Sulbarán (2000) y sobre los arquetipos culturales estudiados por Morín (2001, 2011) para representar la muerte a lo largo de la historia. Los resultados señalan que la muerte se representa por medio de códigos filmicos y cinematográficos enmarcados en el canon comercial norteamericano, combinando la postura nihilista del autor ante la muerte para dar pie a diferentes tipos de muerte como la biológica, psicológica, social y del amor.

Palabras clave

Cine, Muerte, Representaciones, Amenábar

Abstract

In this work we analyze the semiotic representations of death in the movie “Abre los ojos” (1997) by Spanish filmmaker Alejandro Amenábar. The analysis was based on the consideration of the filmic and cinematographic codes proposed by Eco (2015), Casetti and DiChio (2007), Sulbarán (2000) and on the cultural archetypes studied by Morín (2001, 2011) to represent death as long story. The results show that death is represented by means of filmic and cinematographic codes framed in the North American commercial canon, combining the nihilistic position of the author before death to give rise to different types of death such as biological, psychological, social and love

Keywords

Cinema, Death, Representations, Amenábar

El estudio sigue la fundamentación teórica planteada por Casetti y Di Chio (2007), Eco (2015), Metz (1973), Sulbarán (2000) en torno al análisis del filme a partir de los códigos fílmicos y cinematográficos que lo articulan. Todo esto se conjuga con lo propuesto por Morín (2001, 2011) sobre las representaciones arquetípicas de la muerte en la cultura. El objetivo de esta investigación apunta al análisis de la representación semiótica de la muerte que hace Amenábar en el filme “Abre los ojos” (1997) a partir del abordaje interpretativo de los elementos que componen una pieza cinematográfica.

1. Amenábar y “Abre los ojos” (1997)

El realizador español Alejandro Amenábar ha sido reconocido como parte de lo que algunos llamaron “la cosecha de los noventa” y constituye uno de los máximos exponentes del cine español con gran influencia en la cinematografía de países hispanohablantes. Prueba de su éxito como realizador son los galardones alcanzado en su carrera. Por mencionar algunos: Premio Oscar como mejor película y Globo de Oro, en el año 2005, por “Mar adentro”; Premio Goya como mejor director y mejor guion original, en 1998, por “Abre los ojos”, película de la que después se hizo un remake¹ en cine comercial (“Vanilla sky”, 2001). En el año 2001 vuelve a recibir el Premio Goya como mejor director, mejor música y mejor guion original por “Los otros”.

Con el paso de los años, Amenábar ha ido consolidándose como un prometedor cineasta de talla mundial, quien ha abordado sus historias rescatando los principios más importantes de la narración cinematográfica comercial en un mercado independiente caracterizado por darle mayor importancia al punto de vista del autor que a los esquemas narrativos establecidos por el cine clásico.

“Abre los ojos” (1997) cuenta la historia de César, un atractivo joven, mujeriego y popular, que ha heredado de sus padres una gran fortuna. Vive en una espléndida casa en la que organiza lujosas fiestas. La noche de su cumpleaños, su mejor amigo, Pelayo, le presenta a Sofía y se enamora de ella. Su amante, Nuria, nota la atracción entre ellos y, en venganza, aprovecha la ocasión en la que César va en su carro para estrellarse junto a él. Tras el accidente, ella ha muerto y César descubre que su rostro ha quedado horriblemente desfigurado. Ante la imposibilidad de recuperar su antigua imagen, la única opción que le dan los médicos es la de usar una máscara. César intenta, sin éxito reinsertarse en la sociedad y retomar el contacto con Sofía y Pelayo.

El rechazo que siente tanto la sociedad y la mujer que él ama, junto con los extraños cambios en la realidad que lo llevan a volver a ver a Nuria, lo conducen a la locura y al asesinato de Sofía. Tras el incidente, es recluido en una prisión para enfermos mentales y con ayuda del psiquiatra termina

descubriendo que la realidad que lo circunda forma parte de un sueño programado a la espera de un futuro en el que puedan reconstruir su rostro. El protagonista descubrirá que la única manera de despertar será saltando de un edificio, pero con la terrible consecuencia de dejar atrás el recuerdo de su amigo y de Sofía a 150 años del accidente.

Entre los principales personajes se destacan:

- César: Hombre joven, apuesto y adinerado. Exitoso con las mujeres. Se enamora de Sofía. Amante de Nuria.
- Nuria: Mujer atractiva, joven. Enamorada de César. Posesiva y celosa. Inicialmente fue parte de la vida real de César, después se convierte en una proyección mental del personaje.
- Sofía: Mujer joven. Atractiva. Estudiante de teatro. En principio, se siente atraída por César, pero luego de su desfiguración lo rechaza y huye de él. Inicialmente fue parte de la vida real de César, después se convierte en una proyección mental del personaje.
- Pelayo: Hombre joven, poco atractivo que intenta salir con Sofía, pero se resigna a ver cómo César la corteja inicialmente. Es el mejor amigo de César. Inicialmente fue parte de la vida real de César, después se convierte en una proyección mental del personaje.
- Psiquiatra: Hombre mayor. Ayuda a César a intentar recordar lo que le sucedió. Resulta ser una proyección mental del protagonista.
- La muerte: se manifiesta bajo dos dimensiones interesantes: una negativa que comprende el rechazo social que vive el personaje (muerte social), también implica el rechazo sentimental de Sofía (muerte del amor), el asesinato de Sofía y el suicidio de César (muerte biológica) y el rechazo propio al no poder tolerar su desfiguración (muerte psicológica). Sin embargo, al final de la película, es el suicidio simulado lo que representa la salvación para un personaje atrapado en una pesadilla, por lo tanto, aquí se maneja una dimensión liberadora de la muerte.

2. Códigos cinematográficos destacados

La obra “Abre los ojos” (1997) presenta una interesante gama de códigos cinematográficos cuyo potencial sémico se ubica al mismo nivel de complejidad que los códigos fílmicos. Esto se debe, probablemente, al género de la historia (ciencia ficción) y en el que se hace necesario emplear, diestramente y bajo la misma predominancia, tanto los códigos referidos a la técnica y puesta en escena de una realidad distorsionada, como los códigos con los que se sustenta el argumento de la historia.

Iluminación

La iluminación empleada es, en términos generales, de tipo convencional. Se caracteriza por ser fría, lo que palidece algunos colores. Adicional a esto, en algunos casos, como en los planos de César en la celda del psiquiátrico o la discoteca el uso de las luces duras y sombras que dividen los rostros y cuerpos marca las dualidades entre valores como belleza/fealdad,

vida/muerte, cordura/locura, mundo real/mundo onírico, verdad/falsedad, amor/desamor, vida/muerte.

En casos muy puntuales, el manejo de la luz se conjuga con el encuadre para representar escenas arquetípicas sobre la muerte mencionadas por Morín (2001). Tal es el caso de la escena de la discoteca (Esc. 50), cuando el trayecto del personaje hacia la misma dirección de donde proviene uno de los haces luminosos rememora a aquellos relatos sobre experiencias cercanas a la muerte en las que el individuo camina hacia la luz de un túnel luego de su deceso. Es importante acotar que es en esta escena cuando personaje experimenta de forma dolorosa el rechazo social que sustenta la representación de la muerte social e, igualmente, la muerte psicológica, entendido como delirio y evasión al verse rechazado por el mundo que le rodea.



Figura 1. Escenas de “Abre los ojos” (1997)
En escenas específicas, la luz tiene un uso retórico que se relaciona con las representaciones de la muerte.

Los encuadres

Los encuadres usados varían de la cámara subjetiva hasta el manejo de grandes planos generales para retratar el mundo interno y la realidad alterada en la que vive César. Durante el filme se utiliza frecuentemente la cámara subjetiva para situar al espectador en la posición del protagonista.

En otros momentos de la película, se emplean grandes planos generales para representar la realidad alterada en la que se encuentra inmerso. Así mismo, hay ciertas escenas, en las que el encuadre combina el recurso de la cámara subjetiva con la mirada directa de los personajes a la cámara con el objetivo de favorecer la empatía con el protagonista. Esto funciona como indicio del carácter abiertamente psicológico desde el cual se trabaja el conflicto principal.



Figura 2. Escenas de “Abre los ojos” (1997)
La cámara subjetiva facilita la empatía con el protagonista
y los planos abiertos retrata la soledad del mismo (muerte psicológica)

Color

La paleta de colores corresponde, predominantemente, a los tonos fríos, lo que acentúa el carácter dramático del mundo que rodea a César. En este caso el recurso cromático funciona como un indicio del antropo-cosmofismo señalado por Morín (2011) con el que el ambiente (cosmos) se impregna del mundo psicológico de César (hombre). Un mundo igualmente frío, distante, materialista e insensible que lo rechaza, obligándolo a usar una máscara. Hay excepciones en las que se utilizan colores como el rojo y con connotaciones particulares. A continuación, se presentan algunos de los colores que más predominan dentro del filme:

- Azul: usado en una amplia gama de tonos para sugerir valores como la verdad, emociones profundas, depresión y juventud. Durante el filme, las emociones profundas son protagónicas, por lo que el azul es uno de los elementos que sustenta la representación de la muerte psicológica de personaje, entendida como dolor y desesperanza por la imposibilidad de disimular u ocultar la verdad de una apariencia monstruosa y que constituye la antesala de otra forma de muerte: la muerte social, entendida como rechazo.
- Negro: mantiene su mensaje convencionalizado asociado a la muerte y el duelo. Este color, combinado con los azules profundos, donde se remarca el comportamiento delirante del personaje principal, constituye el sustento para la representación de la muerte psicológica que conlleva el rechazo y la imposibilidad de ocultar una verdad insoportable para el protagonista: un rostro perfecto que ha sido borrado.
- Rojo: Contrastando con la paleta de colores fríos, el color rojo se dispone para escenas muy específicas de la película, como en la escena N° 31, previo al punto de giro: César se encuentra con Nuria, quien viste el mismo traje rojo y va manejando un carro del mismo color. De aquí se extraen las significaciones más elementales del color: deseo, intriga, peligro, acción, fuerza (representados en el sexo), así como también, muerte, crueldad y rabia, mismas que

quedan manifestadas en la escena N° 32, cuando Nuria se enfurece luego de ser rechazada por César, lo que la lleva a suicidarse estrellando el carro con el protagonista dentro del vehículo.



Figura 3. Escenas de “Abre los ojos” (1997)
El color es un recurso retórico de gran poder discursivo
para representar la muerte.

El espejo como figura convencionalizada

Dentro del discurso sobre la muerte y sus dimensiones psicológicas, sociales y alusivas al amor presentes en el filme, el autor utiliza arquetipos que en palabras de Morín (2011) forman parte de la consciencia arcaica sobre la muerte y los elementos que, dentro del mundo físico del ser humano, proyectan valores vinculados a esta.

Una de las figuras convencionalizadas, de uso común en el corpus seleccionado, lo es el espejo como espacio de representación del doble. Este objeto se encuentra presente en numerosas escenas durante las cuales el personaje observa con repulsión su propio reflejo. El rechazo se materializa con mayor énfasis en la escena 81, durante la cual César, en su huida, tras el asesinato de Sofía, hace pedazos un espejo.

El doble se convierte en una dualidad que va más allá de lo físico y se vincula con la naturaleza de César tras el crimen. En esta escena, el plano del espejo que se fragmenta devuelve la imagen igualmente desfragmentada de César, en un punto en el que la trama ha aumentado la complejidad de un personaje que ya no sabe quién es realmente, ni qué rostro lleva consigo. La fractura de la imagen de un rostro ya, de por sí, fracturado y deformado, crea una especie de bucle en el que la fealdad atrapa al personaje hasta el borde de la locura o muerte psicológica.



Figura 4. Escenas de Abre los Ojos (1997)
El espejo es un espacio de representación para el doble
perseguido y el doble perseguidor.

Otra de las figuras convencionalizadas es la máscara, que permanentemente se utiliza como un elemento de la dualidad del personaje para ocultarse. En la película, este elemento representa no sólo el ocultamiento, la falsedad y el artificio que cubre no sólo un rostro deformado, sino también los recuerdos que parecen camuflarse, de igual forma, bajo artificios de una mente engañosa que tortura al protagonista.

Es particularmente importante el manejo simbólico de la máscara durante la escena N° 50, en la que César, ebrio y delirante, baila en la discoteca mientras la usa detrás de su cabeza. El plano del perfil de César dibuja perfectamente los dos rostros invertidos que representan las dos naturalezas del personaje: culpable/inocente, víctima/victimario; de la misma manera se vinculan a todo el sistema de dualidades anteriormente mencionadas y que se presentan en el filme.



Figura 5. Escenas de "Abre los ojos" (1997)
La máscara es un indicio del juego de dualidades existente en el filme.

La música como código sonoro

A lo largo de la película, se manejan diferentes piezas musicales tanto instrumentales como de bandas de rock españolas. Independientemente del tipo de pieza, todas tienen en común su vinculación con la trama, especialmente en el caso de las canciones de rock.

Entre las canciones destacadas se encuentra la pieza "Glamour" del grupo Amphetamine Discharge y que es colocada como parte de la música

diegética (en el ambiente) dentro de la escena Nº 50, en la que César baila solo en la discoteca. La predominancia de los instrumentos por encima de la letra, se asocian a un estado emocional relacionado con el delirio que sufre el personaje en esta escena. No obstante, se puede decir que la letra de la canción también es alusiva a la naturaleza psicológica del filme.

Otra canción que se destaca es la del grupo Onion, titulada “Sick of you”, que se justifica como la música de la emisora en el carro de Nuria durante la escena Nº 31, en la que ésta invita a César a subirse en él. En la escena siguiente ocurre el accidente que marca el destino del protagonista. La letra de la canción evoca sentimientos propios de un triángulo amoroso y una relación enfermiza como lo es el caso de Nuria y César.

Se combinan otras piezas instrumentales que remarcan el carácter dramático de las escenas y que, si bien no roban protagonismo a la imagen, complementan su sentido y mantienen la atención del espectador.

Códigos fílmicos destacados

En el apartado de los códigos fílmicos, se puede decir que en “Abre los ojos” (1997), el uso de éstos se encuentra al mismo nivel que el de los cinematográficos, dado que el sistema de representaciones se inscribe dentro de las licencias del género de la ciencia ficción, lo que favorece la construcción de un discurso de igual complejidad tanto a nivel fílmico como cinematográfico para contar una historia que, por ser abiertamente psicológica, introduce al espectador en el mundo visual y narrativo del protagonista de una forma más remarcada.

Tipo de Narración

“Abre los ojos” (1997) presenta un estilo de narración fuerte manifestada en el diseño de situaciones con arcos de inflexión o golpes de efecto claramente dibujados y entrelazados entre sí de secuencia en secuencia, articulando un sentido completo y manteniendo la unidad narrativa.

Otra característica de la narración fuerte es que en cada fase del relato se pone en juego todos los elementos narrativos; por tanto, la acción tiene un rol fundamental como parte de la ley de progresión continua en la que la tensión va in crescendo hasta alcanzar el clímax del tercer acto. Los grandes valores de los personajes se inscriben en sistemas de oposición dentro del conflicto: vida- muerte, real- irreal, belleza- fealdad, culpabilidad- inocencia, revelación- ocultamiento. De igual modo, las transformaciones de los personajes, típica para el estilo clásico narrativo y coincidente con la narración fuerte, se configuran en un espacio donde interviene la acción desde el inicio del relato hasta el clímax final; por tanto, el recorrido diegético apunta a la transformación del personaje principal.

Estas transformaciones apuntan a los procesos de mejoramiento y degradación que junto con la línea de progresión dramática van en ascenso y llevan al protagonista hasta el límite de su naturaleza para desdibujarse con su imagen inicial. Este rasgo se distancia de los modelos de narración débil y anti-narración propios del cine independiente, para colocarse dentro del perfil de la narración fuerte más cercano al cine comercial.

Narración y Focalizaciones

A pesar de que la narración ubica a cada personaje como si fuera un emisor del relato (cada uno sabe una parte de la verdad y el espectador se entera de ella a medida que el personaje la va descubriendo), al final, el espectador, junto con el personaje principal, descubre que todo se trata de un sueño inducido o “percepción artificial”, como parte del contrato firmado por César con la empresa *Life Extension*. En otras palabras, la película transcurre en la mente del personaje: de allí sus miedos, fobias y contradicciones entre lo real y lo imaginario.

Esta forma de narración se focaliza bajo el narrador en primera persona (Narrador protagonista): el personaje central de la historia cuenta su peripecia de forma autobiográfica, en primera persona, bien como un relato de memorias, o como quien cuenta su vida por algún motivo justificado (recordar qué sucedió y demostrar que no ha matado a Sofía). A través del monólogo, el espectador se adentra en su mente y vivencias, tiene acceso directo a los sueños, recuerdos y psicología del narrador- personaje. Esta misma modalidad de narrador permite definir una narración focalizada sobre el personaje principal, su mundo y sus conflictos tanto internos como externos a partir del accidente y los eventos que se desencadenan de éste.

Acciones

Tal como se comentó en líneas anteriores, para el abordaje del análisis del relato, es importante reconocer que los personajes cumplen funciones que pueden ser perfectamente enmarcadas dentro del modelo actancial propuesto por Greimas (2007). La importancia de estas funciones radica en que es por medio de ellas como se construye la estructura semio-narrativa de los conflictos alrededor de un objeto de deseo, que, en este caso, es el acabar con la pesadilla en la que se ha convertido la vida del personaje.

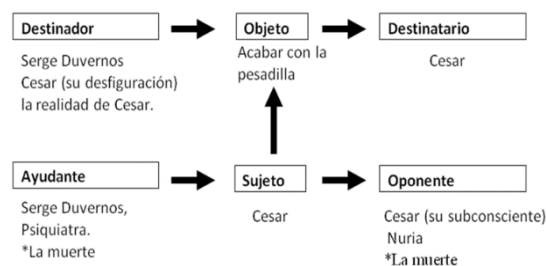


Figura 6. Roles actanciales en “Abre los ojos”

César es el sujeto principal que se encuentra detrás un objeto de deseo que, inicialmente, es recuperar su rostro; sin embargo, luego de darse cuenta de que su realidad se transforma de forma continua e inesperada al igual que su rostro, su verdadero objeto de deseo, después del segundo punto de giro, pasa a ser el despertar de ese sueño inducido, acabando con esa pesadilla para acercarlo a la posibilidad “real” de reconstruir su rostro.

Este objeto de deseo se encuentra reforzado, especialmente, por continuos conflictos que César mantiene con su entorno al no poder mantener control sobre la percepción de su realidad, lo que lo lleva a intercambiar las identidades de la mujer que ama, Sofía, por la de su peor enemiga, Nuria. Como se indicó antes, una situación similar sucede con su propio rostro, que parece cambiar de un estado atractivo (previo al accidente) a uno desfigurado como consecuencia del mismo. Estas circunstancias provocan el colapso de la realidad y el mundo psicológico-emocional del personaje principal, de allí que se hable de la muerte psicológica como una de las dimensiones del tema principal del filme.

En su búsqueda, sus ayudantes son el psiquiatra y, especialmente, Serge Duvernos (el señor de la televisión) que aparece en el mundo de César para revelarles la forma de despertar de ese sueño. Es importante acotar el doble papel que como “ayudante/oponente implícito” tiene la muerte, porque tras la revelación que le hace Serge Duvernos a César queda claro el destino que tuvieron Sofía, Pelayo y el mismo protagonista. Lo que pareció ser una salida a su sufrimiento, la muerte por criogenización a la espera de un despertar futuro, se convirtió en una pesadilla (surge aquí la muerte como oponente del protagonista) y, al final, es una segunda muerte (saltando de un edificio) la que, irónicamente, lo salvará, despertándolo (aquí se transforma la muerte como ayudante del protagonista) pero poniendo fin a la fantasía con Pelayo y Sofía. De allí el carácter ayudante/oponente de la muerte. También, surgen como otros oponentes Nuria (causante de la desfiguración del protagonista), del mismo modo, César es el otro gran oponente de la película, ya que es su propia mente subconsciente la que le juega malas pasadas al distorsionar la realidad, los personajes que se mueven a su alrededor y hasta su mismo rostro, llevándolo al borde de la locura y al crimen.

Como destinador, se encuentran, inicialmente, la condición física del personaje (su desfiguración), lo que desata sus conflictos con el mundo y consigo mismo; de igual modo, la mente del protagonista que distorsiona la realidad que lo rodea es otro agente destinador que lo impulsa a buscar a Serge Duvernos, quien termina empujándolo hacia la solución final: saltar de la azotea para despertar, lo que convierte al personaje en destinatario.

Rol de Fuerzas y Relaciones Temáticas

En el filme, la distorsión de la realidad que vive el personaje principal se ve acompañada por la distorsión o “desfiguración” de ciertos personajes que inicialmente pudieron considerarse como cercanos o favorecedores al protagonista; sin embargo, el devenir de las acciones provocó que éstos se

ubicaran en extremo opuesto del espectro, acercándolos al nivel de antagonistas. Este es el caso de Pelayo, amigo de César, y Sofía, la mujer que él ama; ambos personajes se manifiestan inicialmente como parte del entorno de confianza para el protagonista, pero como se verá, posteriormente, sus actitudes de rechazo hacia César lo llevarán a sentirse incomprendido y desplazado.

En el caso especial de “Abre los ojos” (1997), considerar el estudio del rol de fuerzas y relaciones temáticas es de gran importancia porque se trata de una historia que, realmente, transcurre dentro de la mente de un personaje que vive un sueño inducido, por lo que los personajes secundarios que aparecen luego del accidente son creaciones del mismo protagonista.

PERSONAJE	ROL DE FUERZAS Y RELACIONES TEMÁTICAS
César	Hombre, joven. Víctima de Nuria- Victimario del asesinato de Sofía.(Protagonista/ Antagonista interno)
Pelayo	Hombre, joven.(Antagonista secundario)
Sofía	Mujer joven. Víctima de César.(Antagonista secundaria)
Nuria	Mujer joven. Victimaria del accidente en el que César queda desfigurado(Antagonista secundaria)
Psiquiatra	Hombre de edad madura. Psiquiatra que ayuda a César.
LA MUERTE*	(antagonista/ no-antagonista)
Fuente: Deris Cruzco (2013)	

Figura 7. Análisis del rol de fuerzas y relaciones temáticas “Abre los ojos” (1997)

Como se observa en el cuadro, la muerte emerge bajo dos concepciones: como aliado (no- antagonista) y como enemigo (antagonista) de César. Al ser la única salida a su pesadilla y despertar al mundo real, la muerte es una solución liberadora para el personaje, lo que la aleja de la dimensión oscura presentada, inicialmente, en la película; sin embargo, tanto la pérdida de su rostro, el abandono de Sofía (muerte del amor), como el rechazo propio y social (muerte psicológica) que sufre el personaje, se consideran como otras dimensiones de la muerte que afectan al personaje; lo mismo sucede con su suicidio (muerte biológica) como parte de la etapa de criogenización y que desata la pesadilla del protagonista.

Otro factor que convierte a la muerte en un adversario es la verdad que debe enfrentar César luego de que Serge Duvernos le revele la solución para despertar: no volverá a ver a Nuria ni a Pelayo, pues ellos realmente están muertos y hasta el momento habían sido invención de su mente.

El intercambio de roles entre unos personajes y/o fuerzas que inicialmente se muestran favorecedoras o desfavorecedoras representan tan sólo uno de los muchos sistemas de dualidades sobre los que se construye el discurso en el filme.

En “Abre los ojos” (1997) el espectador se encuentra frente a una película que habla de “la liberación” de una existencia asfixiante, y el doble como representación de todo un sistema de dualidades (amor/desamor,

cordura/locura, realidad/irrealidad, vida/muerte, belleza/fealdad, aceptación/rechazo, ocultamiento/revelación, verdad/falsedad...), pero también, uno de los temas implícitos, es el de las apariencias dentro del mundo material. César no es el único personaje que utiliza una máscara, pues sus propios amigos revelan otra naturaleza oculta que los convierten en antagonistas. La muerte, con sus dimensiones negativas, no escapa de convertirse en otra fuerza antagónica que acerca al personaje a la locura, pero, irónicamente, también a la verdad: es entonces cuando la muerte, al saltar del edificio, representa la solución final para lograr el despertar. La muerte con sus dimensiones constituye las dos caras de una misma moneda en el mundo de César.

Tipo de Proceso

En puntos anteriores se explicó que una de las dimensiones con las que la muerte es representada es la psicológica. Para que esta dimensión tenga lugar, se hace necesario el desarrollo de procesos de transformación intensa con sus consecuentes mejoramientos y/o degradaciones de los personajes. A continuación, se clasifican los principales procesos de mejoramiento y degradación que acompañan a los personajes en “Abre los ojos” (1997).

PERSONAJE	TIPO DE PROCESO	CARACTERÍSTICAS
Cesar	Mejoramiento	Descubre la gran pesadilla que está viviendo y logra despertar.
Pelayo	Degradación	Se deteriora su amistad con Cesar. Además se descubre que no es real, el verdadero Pelayo ha muerto.
Sofía	Degradación	Se aleja de Cesar. Tiempo después resulta ser una proyección mental del personaje, la verdadera Sofía ha muerto.
Nuria	Degradación	Es rechazada por Cesar y se suicida. resulta ser una proyección mental del personaje, la verdadera Nuria ha muerto
Psiquiatra	Degradación	Descubre que no es real.

Fuente: Deris Cruzco (2013)

Figura 8. Principales tipos de procesos en “Abre los ojos” (1997)

El proceso que sufre César representa un cambio con respecto a la condición del personaje: un hombre desfigurado que no tiene control sobre su realidad circundante, ya que ésta modifica la identidad de las personas que se mueven en torno a él. Al descubrir que todo lo que vive después del accidente es producto de una falla en el proceso de hibernación con la empresa Life Extension, el personaje opta por despertar de la pesadilla a través del “suicidio simulado” saltando de un edificio. En el caso de Pelayo, Sofía y Nuria se debe hablar de un proceso de degradación, porque se descubre que son construcciones mentales del protagonista y que, los verdaderos personajes, han fallecido. Con respecto al psiquiatra, éste nunca existió, sino que se trató de otra creación mental de César.

Indicios

Los indicios utilizados remiten a estados emocionales de los personajes y que, sustentadas en el manejo de la luz y los colores, se constituyen en síntomas de la presencia del tema de la muerte en el filme. Los indicios siempre remiten a los estados de rechazo, negación, miedo, dolor y confusión, propios de la muerte social, psicológica y del amor, reseñadas por Morín (2001), y que embargan al personaje.

Como se explicó en el apartado dedicado al color, la paleta cromática usada en una gran parte de las escenas de la película siempre se asocia a las tonalidades frías y oscuras para ambientar las acciones que tienen como eje central el conflicto que vive el personaje principal. Es así como los colores y la oscuridad se encuentran presentes en el filme para connotar ambientes turbios, confusos, asfixiantes y hasta tóxicos que rodean a un personaje que experimenta la muerte psicológica y social tras el rechazo de la mujer que ama y de su entorno.

La máscara, como indicio, representa el rechazo social y propio que sufre el protagonista, quien se ve obligado a esconderse tras ella. Su uso se manifiesta en los momentos en los que más se intensifica su conflicto psicológico, señalando la muerte psicológica del personaje. Así mismo, la máscara es la manifestación de otro conjunto de dualidades presentes en la película: realidad/irrealidad, verdad/falsedad, cordura/locura, fealdad/belleza, vida, muerte, ocultamiento/revelación, entre otros.

Leit Motiv

Los valores vinculados a la premisa y al tema de la muerte se encuentran representados durante la película por medio de ciertos impulsos temáticos (*leit motiv*) que se repiten a lo largo del filme y coinciden con parte de las figuras convencionalizadas anteriormente mencionadas.

Uno de los *leit motiv* más recurrentes es el de la máscara como símbolo del ocultamiento que se repite durante la película, bajo la motivación de un personaje que busca cubrir un rostro desfigurado y, más allá de esto, ocultar una naturaleza oscura y violenta. Este ocultamiento se relaciona no sólo con el acto físico de esconder un rostro sino también con la búsqueda de una verdad oculta en la memoria de la persona y que espera ser encontrada.

El doble (espejo) es otro de los impulsos temáticos que funcionan como parte del sistema de dualidades presentes en el filme. El uso de espejos sustenta la aparición del doble, caracterizado por el intercambio entre estados de belleza y fealdad en el personaje y es esa misma alteridad la que persigue a César en un juego entre la realidad/irrealidad que lo lleva a sufrir la muerte psicológica caracterizada por el delirio y la percepción de abandono en un mundo que cambia sin control aparente.

La muerte (en diferentes niveles) es el *leit motiv* que más fuerza tiene en toda la película, a pesar de que se encuentre implícito como la solución a los conflictos del personaje. Inicialmente, es la muerte la que se presenta como una solución inmediata a su desfiguración: en el proceso de criogenización; sin

embargo, lo que surge como una solución inicial se convierte en el oponente de César, ya que el sueño inducido provoca fallos en la realidad del personaje, haciéndolo cambiar de estados en los que está recuperado y otros estados en los que está desfigurado. Nuevamente, la solución a la realidad alterada de César viene de la mano de un salto desde la azotea del edificio de Life Extension. Esta acción trae como consecuencia el despertar de César, poniendo fin a su pesadilla. Aquí la muerte surge como una solución.

A pesar de estas dos perspectivas, surgen varios niveles de la muerte que experimenta el personaje durante la trama y que son coincidentes con las dimensiones que propone Morín (2001): la muerte psicológica, producto del rechazo propio y el que recibe de Sofía (muerte del amor), el abandono de Pelayo y el rechazo social, éste último provoca la muerte social propiamente dicha. El sueño/despertar como *leit motiv* se repite en siete oportunidades durante la película. En estas escenas siempre se observa al personaje despertando, ya sea en su cama o en la calle. En la última escena de la película se da el último despertar del personaje; éste ocurre en un lugar no precisado dado que lo único que se ve es una pantalla negra y se escucha una voz en off que le dice al protagonista que abra los ojos.

Todo esto sugiere, desde el principio de la película, que el espectador se encuentra frente a una realidad alterada, una ensoñación o ilusión, misma que sólo se reconoce en el clímax del tercer acto. Esto le otorga sentido al concepto de muerte-despertar o muerte-liberación como la única dimensión positiva de la muerte para el protagonista.

Premisa

En la película es posible encontrar una premisa asociada al tema de la muerte y sus diferentes representaciones dentro del discurso. Aquí, la muerte emerge como una herramienta para la liberación del protagonista, aquejado por otras formas de muerte (psicológica, social, del amor) y que resultan ser más insoportables para él que la muerte física. De acuerdo con este planteamiento se puede establecer como premisa la siguiente:

“En una vida de pesadilla donde valores se han “desfigurado”
y solo la muerte puede liberar al ser humano”

Una vez más, la premisa manejada vincula la muerte como salida a un mundo intolerante, donde los valores materialistas asocian el amor y el éxito personal a una apariencia física, de tal manera que la carencia de ésta trae como consecuencia la muerte social, psicológica y hasta del amor, propio y de otros, en quien la vive. En esta realidad, el personaje se rechaza a sí mismo y al igual que lo hace el entorno inmediato. Esta afirmación es verificable cuando se observa la casi total ausencia de personajes aliados para el protagonista, sólo el psiquiatra, que ni si quiera es un personaje del mundo real sino de su mente.

3. A modo de conclusiones

A partir de este estudio se ha verificado que existen representaciones asociadas al tema de la muerte en el filme “Abre los ojos” (1997) y que coinciden con las dimensiones arquetípicas de la muerte planteadas por Morín (2001), pudiéndose incluir una nueva clasificación como lo es la muerte del amor. Dichas representaciones se sostienen en todo un lenguaje articulado a partir de códigos fílmicos y cinematográficos que emplea el director español Alejandro Amenábar.

En el aspecto cinematográfico predominan los códigos como la iluminación y el color, en sus variaciones más oscuras y frías para asociarse a los valores negativos de la existencia y las dimensiones negativas de la muerte.

La representación cinematográfica de la muerte centra su atención en otro de los códigos más importantes, las figuras convencionalizadas y con las que se establece una asociación directa con los arquetipos universales empleados por el ser humano para evocar la muerte. De este modo, los espejos, el doble, la oscuridad y la máscara son figuras recurrentes dentro del discurso y que apuntan a la consciencia arcaica dentro de la cual se horroriza a la muerte y esta a su vez horroriza al hombre. Una buena parte de los códigos cinematográficos para las representaciones de la muerte manejan referentes pictóricos que crean ese momento estético que, literalmente, embellecen una de las áreas más oscuras de la existencia humana. Estos códigos son principalmente los referidos a la composición fotográfica y específicamente, la iluminación.

El recurso de la fantasía se encuentra presente en el discurso del autor, que hace uso del sueño para introducir al espectador a un mundo diferente en el que, para dar sentido a la muerte, se apelan a recursos que rompen con lo objetivo de la realidad y abrazan los aspectos más subjetivos de la misma.

Desde el punto de vista de los códigos fílmicos, Amenábar recurre a las estructuras dramáticas del cine comercial norteamericano en las que el recorrido de los personajes, especialmente los principales, apunta a la transformación radical de un estado inicial a otro final que bien puede ser de mejoramiento o de degradación. El arco de transformación se articula perfectamente con el diseño de los actos estructurados, a su vez, en torno a tres puntos de giro que marcan el rumbo de las acciones y el conflicto tanto en la historia principal como en las secundarias. Este rasgo es propio del cine comercial.

Es importante añadir, como parte de este apartado, que el autor ha propuesto una visión bastante particular de un tema tan complejo de la muerte y que, en contraste con una vida caótica, materialista y vacía, tiene una significación liberadora para el ser humano, aspecto que conviene explorar con mayor profundidad, para estudios posteriores, bajo ciertas corrientes filosóficas tales como el postmodernismo y las manifestaciones de sus premisas dentro del discurso fílmico de este autor.

Dimensiones de la muerte

- Muerte biológica: en el filme se muestra el momento del deceso del protagonista cuando agoniza en el baño tras ingerir barbitúricos. La muerte biológica es una de las dimensiones que, si bien tiene poder dramático, no traen en sí mismas el mismo nivel de complejidad que los otros tipos de muertes.
- Muerte psicológica: es el nivel más complejo que implica el colapso mental del personaje al enfrentarse a una verdad: un crimen que cometió y el rechazo social. Este tipo de muerte se vincula a un tipo de aislamiento psicológico extremo.
- Muerte social: representada en el rechazo del mundo externo, se vincula a la muerte psicológica, a causa de una apariencia física desfigurada. Este aislamiento también detona la muerte psicológica que sufre el protagonista dentro de la historia.
- Muerte del amor: Esta constituye una nueva categoría que se representa claramente dentro del filme: el personaje, que anteriormente era exitoso con las mujeres, enfrenta el rechazo por parte de Sofía, la mujer de la que está enamorado, luego de que esta no pueda soportar su rostro desfigurado tras el accidente. Este incidente provoca el delirio, como parte de la muerte psicológica, y que contribuye a enturbiar aún más la realidad en la que está sumergido.
- Muerte liberadora/ despertar: otra nueva categoría que se encuentra presente en el filme, ya sea como verdad, como hecho o como despertar de una pesadilla, transforma a tal extremo la vida del personaje que termina encontrando un sentido de liberación para descansar o salir de la realidad asfixiante.

La realidad tiende a desdoblarse

Como parte de este análisis es importante mencionar que la realidad que circunda al personaje principal se dobla o se duplica, algunas veces escapando del control del protagonista. Es en este punto en el que el uso de los espejos funciona como un indicio de que la realidad se ha duplicado y, frente a este objeto físico, el protagonista reacciona con terror frente a ese “otro lado” que intuye de algún modo de forma inconsciente.

El desdoblamiento de la realidad es tan solo una de las dimensiones que hacen alusión a las dualidades existentes en el filme y que parten de la confrontación de dos valores importantes: vida/muerte. Esta dualidad se convierte en un mensaje cinematográfico claro: la muerte es la cara de una misma moneda dentro de una realidad llena de contradicciones y frente a la que, muchas veces, prevalecen más preguntas que respuestas.

A continuación, se presenta un diagrama en el que se resume en el enfoque propuesto por Amenábar para el tema de la muerte y que sustenta la propuesta remodelizadora del mismo fenómeno estudiado y que autores como Casetti y Di Chio (2007) plantean como uno de los pasos a seguir por todo investigador que se proponga como meta estudio o análisis de un filme.

La visión nihilista de la realidad

Amenábar parte de la concepción de un mundo real asfixiante, excluyente, cruel, materialista, evasivo e incomprensible. De esta visión de un mundo sin esperanzas, sin respuestas, surge un sentimiento de vacío interior donde la realidad puede ser explicada de diferentes maneras y, a la vez, de ninguna, lo cual caracteriza, hasta cierto punto, la postura de Amenábar para enfocar el tema de la muerte en el filme.

El nihilismo concibe al hombre como un niño perdido ante la muerte. El autor explica parte del concepto de la muerte como una circunstancia que le quita significado a la vida y la hace ver como una pasión inútil de la que, irónicamente, hay que escapar. En "Abre Los Ojos" (1997), el director contribuye a transmitir esta visión nihilista con una construcción dramática fragmentada donde el desorden temporal acrecienta, en el espectador, la sensación de una realidad confusa y caótica: existe un juego de dualidades constante: lo real y lo imaginario, lo bello y lo feo, la vida y la muerte.

Una vez más se hace evidente que el cine comunica una visión sobre la realidad a partir de un discurso desde el que operan unos códigos con los que se construyen unas representaciones del mundo que son absorbidas por el espectador. Esta filosofía en torno a la vida y la muerte, propia del postmodernismo, es comunicada bajo un sentimiento fatalista del que se contagia el receptor y que más allá de formar parte de un espectáculo cinematográfico se inserta en su marco cognitivo de referencia y nutre una visión propia de la época. El cine emerge como un claro objeto de estudio ante el que es necesario aplicar una metodología de análisis semiótico-instrumental que desmonte los mensajes implícitos que pasan desapercibidos por el espectador promedio pero que son internalizados por éste.

Referencias

- AUMONT, J. y M. Marie (1990). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, R. (1977). *Introducción al análisis estructural del relato*. (B. Dorriots, Trad.) Buenos Aires: Centro Editorial de América Latina.
- BREMOND, C. (1974). *El mensaje narrativo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- CASETTI, F., & Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- CRUZCO, D. (2013). *Análisis de la representación semiótica de la muerte en el cine de Alejandro Amenábar*. Tesis de Maestría, Universidad del Zulia.
- ECO, U. (2015). *La estructura Ausente*. España: Debolsillo.
- GREIMAS, A. J. (2007). *Semantique Structurale*. Paris: Presses Universitarie de France.
- METZ, C. (1968). *Ensayos sobre la significación*. (M. T. Cevasco, Trad.). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- (1973). *Lenguaje y Cine*. Barcelona: Planeta.
- MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- ___ (2011). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- PROPP, V. (2011). *Morfología del cuento ruso*. Madrid: Fundamentos.
- SULBARÁN, E. (2000). "El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica". *Opción*, 44-71.
- VALDELLÓS, M. (2007). <http://www.guionactualidad.uab>. Recuperado el 13 de noviembre de 2012, de <http://guionactualidad.uab.cat/?p=985>
- ZAVALA; L. (2014). "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica". *Revista Tiempo Cariátide* (65).

Datos de los autores

Eugenio Sulbarán es profesor titular de la Universidad del Zulia (LUZ) para las cátedras Semiología Audiovisual y Estética de la Imagen y el Sonido en la carrera de Comunicación Social. Egresado en Comunicación Social (LUZ) con Maestría en Ciencias de la Comunicación y Doctorado en Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid). Actualmente es director del Centro Audiovisual de la Universidad del Zulia y Coordinador de la Maestría en Ciencias de la Comunicación de la misma casa de estudios.

Deris Cruzco es profesora agregada de la Universidad del Zulia (LUZ) para las cátedras Metodología de la Investigación Documental y Técnicas de Investigación Aplicadas a los Medios. Egresada en Comunicación Social (LUZ) con maestría en Ciencias de la Comunicación (LUZ), mención Sociosemiótica de la Comunicación y la Cultura.