



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e Letterature Europee, Americane e  
Postcoloniali

ordinamento ex D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**Alejandro Amenábar: desde sueño  
hasta pesadilla en *Abre los Ojos***

**Relatore**

Ch. Prof. Enric Bou Maqueda

**Correlatore**

Ch. Prof. Mistrorigo Alessandro

**Laureanda**

Pramila Irene Benini

Matricola 865971

**Anno Accademico**

2020 / 2021



# Índice

<u>1- Introducción</u>	<u>p.4</u>
<u>2- Alejandro Amenábar</u>	<u>p.9</u>
<u>2.1- Biografía</u>	<u>p.9</u>
<u>2.2- Características de su cine</u>	<u>p.15</u>
<u>2.3- Amenábar, no solo un director</u>	<u>p.22</u>
<u>3- Abre los ojos</u>	<u>p.29</u>
<u>3.1- Sinopsis</u>	<u>p.29</u>
<u>3.2- Género, título y otras peculiaridades</u>	<u>p.33</u>
<u>3.3- Vanilla Sky</u>	<u>p.53</u>
<u>4- El sueño</u>	<u>p.59</u>
<u>4.1- La teoría de los sueños</u>	<u>p.59</u>

4.2- César: desde sueño hasta pesadilla p.67

5- Conclusiones p.80

6- Agradecimientos p.84

7- Filmografía p.85

8- Bibliografía p.86

9- Sitografía p.90

## 1- Introducción

*Los sueños constituyen el más antiguo y el no menos complejo de los géneros literarios.*

(Jorge Luis Borges, Libro de sueños, prologo)

En este trabajo se propone un recorrido por la vida de Alejandro Amenábar y por su segunda película *Abre los ojos*, con el fin de trazar las líneas generales de su producción y las características de la misma. Se ha dado relieve sobre todo al tema del sueño, abordado en una manera diferente respecto a las anteriores, y se ha puesto atención a como las teorías del psicoanálisis se reflejan en el desarrollo de este relato. Esto porque esta película es un conjunto de cinematografía, literatura, arte, filosofía y psicoanálisis, no solo de este siglo, también de los milenios antecedentes.

El primer tema tratado es Alejandro Amenábar mismo, se va a dar una descripción del director, empezando por su biografía, dado que lugares y tiempos de su infancia y su juventud han caracterizado sus pensamientos, su método de trabajo y sus propias preferencias cinematográficas en el género thriller y horror. El perfil del joven chileno-español sugiere que sea una persona introvertida, decidida y genial; se distingue por su dedicación escolástica y por su firme objetivo de hacer cine. Es esencial mencionar a Mateo Gil, su amigo y colaborador, con el cual escribe y dirige películas; además es fundamental recordar a su padre cinematográfico José Luís Cuerda, que ha cambiado su vida por haber notado su genialidad desde pronto. En segundo lugar, exponemos

un marco general del desarrollo del cine en la década de los 90, lo llamado “Joven Cine Español”; las peculiaridades de esta generación, leja del franquismo y de la posguerra, se relacionan a un cambio de preferencias de temas, más actuales y cercanos a los coetáneos; a la capacidad de trabajar en equipo entre colegas; a la mezcla entre cine español y cine americano, a la amplitud de los códigos visuales que usan y al punto de vista. A partir de estos rasgos, se puede hacer una descripción del cineasta, subrayando los que resultan sobresalientes, de ahí que sale un perfil de un director completo, dado que se ocupa de la dirección, también del guión, de la música, de la fotografía y de los actores. Se da importancia a las características propias de Amenábar como el plan vivo contrapicado y el “escorzo spielbergiano”, el sonido creado por él mismo o elegido con atención, la subjetividad de las historias y las influencias por otros autores en literatura y en esta séptima arte, sea de España que del extranjero. Las tramas son peculiares de sus trabajos: los diálogos, pensados en cada palabra; los personajes, elaborados con enfoque en sus psiques; los actores, a menudo nuevas cara y los que considera más aptos para cada rol; la banda sonora, creada por sí mismo o elegida con cuidado según la estructura del relato, no lineal y fracturado como un puzzle. El joven cineasta quiere contar algo que le guste, para cautiva al espectador, haciendo preguntas para que se reflexiones sobre temas juzgados importantes.

En el segundo capítulo se quiere dar relieve a la obra *Abre los ojos*, ya empezando de su trama, donde hay cuatro jóvenes personajes divididos en dos triángulos amorosos:

el primero entre César, Nuria y Sofía y el segundo entre César, Sofía y Pelayo. Hay la chica mala que cambia la vida del protagonista en manera negativa, la chica buena que lo hace enamorar por primera vez, un mejor amigo que es tan fiel, pero viene traído. El joven principal se vuelve desde el hombre perfecto, hasta ser un monstruo que no se acepta y prefiere morir y vivir en un mundo virtual creado por una empresa de criogenia; sus deseos se cumplen y todo un idilio, hasta que su subconsciente lo rompe, sacando sus fantasmas pasados, de manera confusa, de hecho, él tiene que investigar para descubrir la verdad. Luego, veamos cuales son las peculiaridades técnicas de esta obra, empezando por el género que es thriller y ciencia-ficción, con a la base una historia de amor; además hemos analizados los personajes y sus actores y el origen y el desarrollo del guión y de la trama, con su estructura narrativa particular y el contrapicado, muy utilizado por Amenábar. La banda sonora es creada específicamente por esta obra y tocada por una orquesta sinfónica; hay un estudio de tiempos y espacios peculiar de esta película que son confusos e interconectados y que muestran una Madrid que sobresale. Después ponemos atención también a la adaptación americana *Vanilla Sky*, idea del actor Tom Cruise que se sintió intrigado por la historia, la cual no tiene referencias de cultura, costumbre o idioma; a través la descripción de sus personajes, actores y música nos damos cuenta de que la idea de Amenábar es transnacional.

Último tema, pero no menos importante, es el del sueño, que en *Abre los ojos* es

abordado diferentemente respecto a otras obras; no se cuenta solo algo mágico, sino una historia que hace reflexionar sobre temas salientes. En primer lugar, delinearemos un cuadro del estudio de los sueños, considerados desde milenios muy importantes para darnos informaciones. La teoría de Freud es la más importante, es el primero que quiere interpretar los sueños para ayudar sus pacientes, de hecho, es el padre del psicoanálisis; describir sus estudios es importante para entender cuáles son los elementos que se tiene que analizar en un sueño. Él es el primero, pero en los siglos siguientes los medico siguen estudiando el tema, siempre teniendo en cuenta lo que Freud ha teorizado. Consiguientemente, hay los análisis del sueño de César, su organización de tiempo y espacio, así que se puede tomar en cuenta la filosofía del solipsismo y de la hiperrealidad. En último, se quiere aplicar las normas del psicoanálisis, con el objetivo de intentar una interpretación del sueño, hasta sus datos esenciales, como las fuentes, los símbolos y el significado que llegan desde estos. La teoría básica es que los sueños son procesos que va a organizar y auto reparar la psique, importante en este relato, dado que el protagonista quiere solucionar su situación absurda.

El intento final es de describir un cineasta que es intertextual y transnacional que crea obras cautivantes y morales, para que se reflexiones sobre temas importantes siempre actuales y conectando el cerebro en los ámbitos más vario; esto significa que hace “abrir los ojos”. El interés personal sobre esta película es debido a los sueños, un



mundo todavía poco conocido que puede darnos infinitas informaciones, sobre nuestra personalidad, nuestros anhelos, nuestros fantasmas del pasado y revelando algo que pensamos irrelevante. Todos soñamos, con los ojos cerrados o abiertos.

## 2- Alejandro Amenábar

*Para mí el rodaje es un infierno, porque no deja de ser una carrera contra reloj, pero un infierno muy placentero. Yo creo que he nacido para estar en un rodaje, todos los problemas propios del día a día de un rodaje es algo a lo que me enfrento sin traumas y eso creo que lo conservo a lo largo de los años. Me gusta estar siempre de pie para allá para acá, lo vivo bien, los rodajes me gustan (Amenábar, Movistar+, 2021).*

### 2.1- Biografía

Alejandro Fernando Amenábar Cantos nació en Santiago de Chile el 31 de marzo de 1972, de padre chileno, Hugo Ricardo, y madre española, Josefina Cantos, (de hecho, él tiene doble ciudadanía), los cuales ya tenían un hijo, Ricardo, nacido el 4 de diciembre de 1969, amigo y compañero de intereses del cineasta. Su madre fue a Chile para visitar su hermana, la cual encontró su marido y se estableció ahí. Lo mismo pasó a Josefina, que conoció a Hugo y se instaló en Chile. Era la época en la cual el gobierno de Salvador Allende empezaba a sufrir y ser inestable, de consecuencia, sus padres decidieron trasladarse a España, con el objetivo de vivir tranquilos, dado que su madre ya había experimentado el dolor y la dificultad de la posguerra española (Sempere, 2000:15).

Al final del mes de agosto de 1973, trece días antes el golpe de estado del 11 de

septiembre por el general Augusto Pinochet, la familia Amenábar salió de Chile, llegando a Madrid el 18 de agosto; en un primer momento vivieron en un camping, hasta que en 1978 se fijaron en las afueras de Paracuellos de Jarama, en una zona donde vivir quietos (Sempere, 2000:15-16).

Fue un estudiante muy bueno y empezó su formación en el colegio católico de los Padres Escolapios de Getafe. Con su cierre en 1985/86, Alejandro a los catorce entró en el Instituto Alameda de Osuna en 2º de BUP (Jordan, 2012:27); esta decisión fue tomada por sus padres después haberse informado sobre la escuela mejor por nivel de instrucción en el noreste de la capital, a pesar de que, según su lugar de residencia, le correspondiese al Instituto de San Blas (Sempere, 2000:16).

Aunque él tenía una fuerte pasión en crear películas (la primera vez que fue al cine tenía quince años y fue para acompañar su hermano a ver rodajes en inglés), en su infancia no vio mucha televisión, siendo que sus padres le ponían límites, considerándola simplemente una pérdida de tiempo. De toda manera, como sus coetáneos, conoció a *La abeja Maya*, *Vickie el vikingo* y sobre todo *Mazingher Z*, del cual tenía también un muñeco grande. Ellos preferían más que utilizara juguetes no electrónicos o que pasara el tiempo con sus perros: Pipo y Pantoja, el primer fue actor en su primer cortometraje (Sempere, 2000:17). Amenábar prefería quedarse en casa, pasando mucho tiempo con su hermano y en leer tebeos y cuentos para jóvenes. Estas costumbres desarrollaron su fantasía y lo empujaron a escribir sus propios relatos

(ganó un premio de 20.000 pesetas en un concurso a los quince años). El cineasta fue autodidacta también en el ámbito musical, tenía un órgano con el cual componía muchas melodías; asimismo sabía tocar la guitarra. Con estos instrumentos creaba bandas sonoras que acompañaban las emociones transmitidas por sus relatos (Sempere, 2000:18).

Vio su primera película, junto a su hermano Ricardo, gracias a una pareja de amigos, vecinos de casa, Herbert Smith y Isabel Esquitino, él americano y ella ilicitana. Su interés en el cine hizo posible a los dos chicos no vieran solo televisión, que solo contaba con pocos canales de tv en los años de su infancia, sino filmes clásicos que modernos, como en una cinemateca, acercando Amenábar a esta forma de arte que será su futuro (Sempere, 2000:18).

Se trasladó al centro de Madrid, compartiendo un piso con otros estudiantes, para estudiar en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, rama de Imagen, para profundizar su conocimiento en este ámbito, con la cámara de video que se compró con sus pequeños trabajos anteriores. Esta experiencia no le dio lo que deseaba, sus expectativas fueron decepcionantes, le parecía que no le enseñaban lo que él buscaba en aquel plan de estudio y entonces decidió despedirse de la universidad (Sempere, 2000:20).

En este primero año lo significativo fue conocer a sus mejores amigos, entre ellos se pueden mencionar Sergio Rozas, Carlo Montero y Mateo Gil, con los cuales comenzó

a rodar sus primeros cortometrajes: *La cabeza* (1991), *Himenóptero* (1993) y *Luna* (1994) (Sempere, 2000:20), añadiendo después en años sucesivos los cortos de carácter comercial *Vale* (2015) y *Danielle* (2017) (IMDb.com); quiso intentar estos últimos dos proyectos, dado que en campo de la publicidad se requiere originalidad, aunque si un poco condicionada (Sempere, 2000:57).

Mateo Gil<sup>1</sup>, es una figura importante, dado que Amenábar puso confiar de su colaboración ya desde el primer cortometraje y después en todas sus obras. Gil fue coguionista de Alejandro, desde sus primeros trabajos fueron más que amigos y colaboradores, se apoyaban mutuamente en cada obra que crearon, sea en las de uno que en las de otros (Sempere, 2000:20). Su complicidad es evidente también en su teoría de «“ortopedia cinematográfica”, (...) principio fundamental del montaje por el cual una vez editados los planos según reza en cualquier manual al uso, el resultado final, lejos de ser el que se espera, provoca que lo que se ve en pantalla suene a falso ya artificial» (Sempere, 2004:69). Según esta norma se tiene que preguntar el motivo del plano de una secuencia, sin olvidar la siguiente; lo importante es la planificación, que si bien proyectada no hace filtrar la ortopedia que solo se nota cuando se va a analizarla. Muchas fueron las películas que examinaron juntos, solo las de Spielberg,

---

<sup>1</sup> Mateo Gil nació en Las Palmas de Gran Canaria el 23 de septiembre 1972 y llegó a Madrid para estudiar en la universidad, la misma de Alejandro Amenábar. Es director y guionista, de hecho, rodó algunos cortometrajes: *Antes del beso* (1993), *Soñé que te mataba* (1994), *Allanamiento de morada* (1998) con el cual ganó unos treinta premios en el festival de Alcalá de Henares, y *Dime que yo* (2008) y largometrajes como: *Nadie conoce a nadie* (1999) (<https://www.imdb.com/name/nm0317834/> consultado 24.01.2022).

por su cualidad narrativa, resultaban sin fallas (Sempere, 2004:70).

Significativa fue la cooperación con José Luis Cuerda<sup>2</sup>, su mentor y padre cinematográfico, ya que él fue su impulso para escribir *Tesis* y productor de esta y de otras sus películas. El conocimiento entre Amenábar y el famoso director se debe a Raquel Gómez, actriz en *Himenóptero*; su padre era docente con Cuerda en la Facultad de Bellas Artes en Salamanca, él le entregó el corto. José Luis se quedó sorprendido de ese trabajo, en el cual una sola persona tenía más roles (actor, cura de la fotografía, de la música, del montaje, escritura y dirección) ejecutados con talento y seriedad a pesar de tener diecinueve años. Le gustó mucho también el otro corto *Luna*, que reflejaba la maestría del chico en la dirección de actores. Su primero encuentro ocurrió durante el rodaje de *Tocando fondo* (1994), Alejandro y Mateo pudieron charlar con el director, el cual solicitó a Amenábar un guión que quería realizar y producir, se trata de *Tesis*, por la cual el joven cineasta ganó siete premios Goya<sup>3</sup>. El maestro le prometió de ser productor también de otras dos obras, en total tres, y no importaba cuanto éxito pudieran lograr; esto era debido al hecho de que conocer al chico fue un descubrimiento y nadie antes de él resaltó a sus ojos, a pesar del montón de alumnos

---

<sup>2</sup> José Luis Cuerda (Albacete, 18 febrero 1947 – Madrid, 4 febrero 2020) es director, actor y productor. Ganó varios premios Goya, la Medalla de Oro de las Bellas Artes. Es conocido en todo el mundo por la película *Las lenguas de las mariposas* (1999) (García Rodrigo, 2020:259,262). Es el fundador de Las Producciones del Escorpión, para producir las primeras tres películas de Alejandro Amenábar, como prometido (Sempere, 2000:26).

<sup>3</sup> Los premios Goya de *Tesis* fueron concedidos por Película, Dirección novel, Guión original, Dirección de producción, Montaje, Actor revelación (Fele Martínez) y Sonido (Sempere, 2000:30).

que vio en sus años de cursos (Sempere, 2000:24-25).

Según las afirmaciones de Amenábar, el rol de José Luis Cuerda fue imprescindible para su historia en el mundo del cine, sin él la carrera no podría haber sido lo misma, sin negar que el chico hubiera puesto toda su energía para trabajar al máximo (Sempere, 2000:26-27).

Sus largometrajes son: *Tesis* (1996) es a tema serial-killer y snuff-movie, la enigmática *Abre los ojos* (1997) de la cual hay un remake americano: *Vanilla Sky* (2001), *The Others* (2001), en inglés, cuento de fantasmas que recuerda *The sixth sense* (1999), *Mar adentro* (2004) una historia real del activista de eutanasia Ramón Sampedro, *Ágora* (2009), en lengua inglesa, trata del conflicto entre el paganismo y el cristianismo con protagonista Hipatia de Alejandría, *Regression* (2015), rodado en inglés, es un relato thriller de misterio y terror psicológico y *Mientras dure la guerra* (2019) trata sobre la vida privada y política de Miguel de Unamuno al estallar la Guerra Civil (D'Lugo, Smith, 2012:145).

En el ámbito de los videoclips musicales Alejandro Amenábar quiso hacer un intento, con el intento de experimentar otros lenguajes y otros códigos. Por eso dirigió con Mateo Gil en 1992 un video sobre una canción del grupo Queen para poner a prueba técnicas de planificación y montaje (Sempere, 2000:57). Realizó también un videoclip del grupo Nancys Rubias, que en 2013 reprodujeron una versión española de una canción americana con el título de "Me encanta (I love it)", en el cual los cantantes actuaron escenas inspiradas en la película *La Naranja mecánica* (1971) de S. Kubrick

(IMDb.com).

## 2.2- Características de su cine

Amenábar pertenece a la generación de los directores de los noventa, llamado «Joven Cine Español» (San Julián Alonso, 2019:550 - en Costa, 1997); un periodo más productivo de la década anterior. Se trata de hombres y mujeres jóvenes, que en esa época no tienen más de treinta años. Los primeros que empiezan, entre 1991 y 1992, son los cineastas vascos (Juanma Bajo Ulloa, Enrique Urbizu, Julio Medem y Álex de la Iglesia), renovadores y realizadores de muchas películas. A estos se añadieron dos mujeres Gracia Querejeta y Chus Gutiérrez y un hombre Manuel Gómez Pereira, fueron todos prometedores de un cine exitoso. De aquí se integran muchos otros en los años siguientes, hasta contar con treinta y dos realizadores que van a caracterizar el cine español; llegando en unos cuantos años a sesenta y un directores (Heredero, 1997:28-29).

Los autores de esta generación son renovadores por temas, historias, imágenes, signos y formas, rebajando el prejuicio del mercado español sobre la producción nacional (Heredero, 1997:30). Estos cineastas no vivieron el franquismo, tampoco la represión y por eso sus películas se destacan de lo más común en las décadas anteriores y tratan de jóvenes, sus emociones, sus problemas con la familia y con los coetáneos, de la sociedad, con sus problemas y modernidades, y de la política actual. Son más cercanos



al público, creando una radiografía del país, sin el propósito de analizar o comprender los fenómenos sociales y destacándose de los cánones rígidos de las décadas previas y de los temas de la guerra civil o la posguerra (Heredero, 1997:62-65). Se puede incluir Alejandro Amenábar en esta descripción, su preferencia es por personajes de su misma edad, por eso elige actores (como Eduardo Noriega y Fele Martínez) que puedan representarlos bien y no los más conocidos mayores que no pueden encarnar los jóvenes de sus películas (Sempere, 2000:43).

Estos profesionales no tienen una formación en las escuelas especializadas, al comienzo de la década aun no existen, tampoco hay una política adecuada que promociónewe nuevos autores de cine. Ellos empiezan con la producción de sus primeros cortometrajes, entrando así en este mundo por sí mismos (Heredero, 1997:62), obteniendo reconocimientos por las instituciones (la Academia española, asociaciones y festivales españoles, festival de Venecia, festival de Berlín, festival de Cannes) (Heredero, 1997:47). Visto que son cercanos de edad, estos nuevos realizadores tienen la actitud de trabajar en equipo entre ellos y/o con especialistas en otras competencias donde ellos no son expertos. El intento es de producir trabajos colectivos colaborando con creativos con punto de vista abierto y optimista, entonces hay cooperación en el ámbito del trabajo de cámara, de la iluminación, de la fotografía, de la imagen, del sonido, de la música, del montaje y otros campos, aprovechando de las cualidades de cada uno. El resultado es un cine nuevo, fresco y joven, renovador.

Amenábar, por ejemplo, colabora con Hans Burmann por su competencia en fotografía y con sus colegas M<sup>a</sup> Elena Sáenz de Rozas y Mateo Gil para dirigir o escribir guiones (Heredero, 1997:34-36).

Amenábar tiene las mismas características de los directores de esta década, que mezclan los géneros usuales del cine estadounidense y la tradición española, modificando el modelo de la producción nacional, componiendo y rodando sus películas, quitando los estereotipos narrativos americanos, pero conservando su energía, con el propósito de dar importancia al relato como en la tradición, sin repetir la misma coletilla (Heredero, 1997:69). Este tipo de guionista es definido por Heredero como «cineasta-autor» (Heredero, 1997:70), que tiene el objetivo de atraer, ampliar y cautivar al público y al mismo tiempo comunicar eficazmente emociones y contenidos juzgados importantes y narrando historias aun permaneciendo humilde y simple (Heredero, 1997:70).

Para Amenábar también es importante entretener al espectador como el cine americano, pero al mismo tiempo da importancia al sentido de la obra que crea para hacerlo reflexionar, sobre el contenido, característica del cine europeo. Se trata de una mezcla equilibrada entre el suspense y el mensaje del relato (Sempere, 2000:41), esto el cineasta lo hace muy bien y por eso se puede definirlo un autor comercial y simultáneamente un «moralista complaciente» (D'Lugo, Smith; 2012:149).

El lenguaje visual, con nuevos soportes y códigos de otros tipos de representación

(virtuales y no, gracias a la globalización), ayuda a toda la nueva generación de realizadores a crear sus obras (Heredero, 1997:66); el mismo Amenábar juega con el objetivo para cambiar los planos, con una modalidad personal por visión y emoción, con el intento sobre todo de dar importancia a los rostros, siguiendo, como en pintura y fotografía, la abstracción y el formalismo (Padilla Castillo, 2008:11). Cada película de este director tiene una preparación y un plan minucioso elaborados antes, aunque puedan aparecer imprevistos. Se crea un “storyboard” para las escenas de acción, de hecho, dibujar historias es una pasión que ya nace en su infancia. Crea todo a la perfección, con minuciosidad, con el intento de obtener que el espectador sea cómplice hasta personificarse en la película (Heredero, 1997:103).

Evitando el narrador omnisciente, Amenábar elige la primera persona o en alternativa, como dice él, el plano “casi subjetivo” (Padilla Castillo, 2008:13). Esto ocurre por medio de los primeros planos y del enfoque, así que al público le parece ver con los ojos del personaje, ayudándolo a compartir su visual y su psique, como un testigo de lo que ocurre; este efecto es apoyado también desde el contrapicado, definido por Amenábar “escorzo spielbergiano” dado que lo imputa a Steven Spielberg (Padilla Castillo, 2008:13).

Se puede observar que el interés de Amenábar es el thriller, el que crea miedo y suspense, con intriga y secretos, pero falta de sangre, soportando la atmósfera con la música. Tiene esta pasión desde joven y muchas son las películas de su interés, por

ejemplo: *La profecía* (1976) de Richard Donner, *La amenaza de Andrómeda* (1970) de Robert Wise, *El exorcista* (1973) de William Friedkin, *Alien* (1979) de Ridley Scott y *Poltergeist* (1982) de Tobe Hooper. El que más le da inspiración es *Al final de la escalera* (1980) de Peter Medak, que según Amenábar es una película de terror por definición, con las características perfectas del género, como le gusta hacer a él. En este largometraje Medak crea el ambiente y la escena con clima de miedo; de hecho, el trauma que sufre el protagonista al principio es sumado a los fenómenos paranormales que favorecen el clima de suspense (Sempere, 2000:47-48).

Al contrario, considera la película *El resplandor* (1979) de Stanley Kubrick un relato de terror, pero no demasiado; según él por el error de elegir Jack Nicholson como actor, que manifiesta su locura, pero no por una evolución del personaje. Además, la música clásica aquí seleccionada no da el resultado de terror que Amenábar busca, en oposición a *Alien* que está más escalofriante (Sempere, 2000:48-49). Él considera el terror «el género ideal para transmitir los problemas de la naturaleza humana. Si algo creo que nos define y delata es el sentimiento íntimo de terror» (Sempere, 2000:40). El cineasta juega entre verdad y fantasía, real y onírico, pasando de alienación y apariencias, transformando elementos del terror clásico en detalles actuales, creando falsas identidades y acompañando al espectador con discreción hasta descubrir solo al final la verdad (Sempere, 2000:49). Es fascinado por el efecto de la violencia en el público y es perturbado en verla, se nota ya en *Himenóptero* y después en *Tesis*; a

menudo él crea dudas, de hecho, es un enigma, para el espectador, saber cómo va a resolverse la situación, como pasa en las historias de Alfred Hitchcock y Agatha Christie (Padilla Castillo, 2008:9-10). Crear imágenes terroríficas no se hace solo desde el punto de visual, sino que juega un rol fundamental la música, que, junta a la luz, va a subrayar la interpretación de miedo del actor. Toda su producción es caracterizada por una gran habilidad en contar, como Hitchcock y Spielberg, con suspense que domina su género de thriller de acción (Sempere, 2000:49-50). De todo modo es cercano a los espectadores jóvenes, sobre todo por su universalidad, saliendo de la tradición española de este género, sujetado al costumbrismo y al casticismo, en particular en *Tesis* y en *Abre los ojos* (Heredero, 1999:34-35).

En referencia a influencias de otros autores, ya citados Alfred Hitchcock por su género y Steven Spielberg por su habilidad técnica y por su capacidad psicológica, se pueden mencionar Stanley Kubrick y James Cameron. El primero es considerado un maestro de perfección, de singularidad y del uso de la cámara; el segundo por las secuencias complejas construidas con atención por las emociones y por el suspense (Heredero, 1997:84). Se recuerda que hay algunas similitudes con Quentin Tarantino y David Lynch (Padilla Castillo, 2008:27). Alejandro Amenábar define su propio estilo como una mezcla de «elementos tratando de generar un producto nuevo» (Sempere, 2000:37), de hecho, en algunas ocasiones va reciclando componentes de otras obras como géneros, estilos, asuntos y estructura del relato con el intento de crear algo

personal e innovador, al punto que no se reconocen estos detalles tomados de otras obras. Hay también homenajes que el autor hace con virtud; combinando estos con lo dicho antes, Amenábar crea un mosaico con el cual quiere atraer al público, pero pidiéndole de ser atentos y cómplices en mirar las películas creadas (Sempere, 2000:36-37). Es fundamental, en su opinión, rodar una película que a él le daría divertimento en verla y que sea un producto con contenido significativo; para captar a los espectadores se tiene que poner atención a la forma, al fin que ellos sean fascinados y se concentren en el núcleo del relato para reflexionar (Sempere, 2000:38). Amenábar consigue inspiración desde películas de otros autores, sobre todo por el sonido y las imágenes, los cuales influyen también en sus cortometrajes y largometrajes, como *Al final de la escalera* de Peter Medak (1979) o el montaje de *JFK* de Oliver Stone (1991), *La noche del cazador* de Charles Laughton (1955) y también *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice (2004) (Heredero, 1997:103). Las imágenes son fundamentales en su generación, dado que crecen circundados y sumergidos de estas, dando así relieve al audiovisual y menos a la literatura y los diálogos, como pasa en los realizadores antecedentes (Heredero, 1997:67).

Resulta peculiar la utilización de la luz, la cual es diferente en cada película, gracias a la colaboración de Alejandro Amenábar con Hans Burmann y en especial con Javier Aguirresarobe, dos magníficos profesionales en el ámbito de la fotografía. Encontramos oscuridad en la noche, brillantez en el día, luz irreal donde el relato es

surreal, constante en lugares cerrados; por cada historia se ha estudiado la correcta iluminación para que todo sea coherente (Padilla Castillo, 2008:18-20).

Prueba del genio de Amenábar es el estudio de las peculiaridades psicológicas de cada personaje por lo que se refiere su existencia, sus sufrimientos, sus deseos y sus paranoias, sus emociones e inestabilidad. Se puede decir que él es un psicólogo que pinta cada personalidad y guía el espectador en el desarrollo de cada uno, hasta entender porque toman las decisiones y de cómo quieren vivir (Padilla Castillo, 2008:22). Su habilidad de análisis profundo y de estructurar los personajes, ya desde sus primeras obras, es totalmente asombrosa; los críticos ponen en valor, desde el principio, Amenábar por la dirección, la narración y la organización de sus películas; por eso y por su edad joven, la prensa lo define «Orsoncito o el Orson Welles<sup>4</sup> español» (Jordan, 2019:1).

### 2.3- Amenábar, no solo un director

Amenábar es conocido como buen cineasta, introvertido y por eso no le gusta llamar la atención para obtener el resultado que quiere desde las personas del equipo con el cual trabaja; siempre prefiere convencer en vez que ser déspota, con una sonrisa puede lograr más (Sempere, 2000:42). Él no se presenta sólo como director, sino realiza también el guión, el montaje, el sonido y la música y en un caso también actúa (Padilla

---

<sup>4</sup> Orson Welles realiza su primera película *Ciudadano Kane* (1941) con los veinte y seis años; así como Alejandro Amenábar dirige *Tesis* a los veinte y tres años (Sempere, 2000:43).

Castillo, 2008:6).

Tarea difícil para muchos es escribir guiones, algo que el cineasta a menudo hace, en particular con Mateo Gil. Amenábar, apasionado en inventar historias desde su infancia, crea relatos originales, a veces en el contenido y otras en rodarlos. Se puede notar que la estructura sigue las reglas clásicas: tiene tres actos (introducción, parte central y conclusión) con sus puntos de cambio; el esquema es preciso, estudiado en los detalles, dando a luz un producto nuevo, coherente y organizado, para crear suspense y enganchar al público. Los diálogos resultan adecuados para las historias, a probar que él sabe cómo utilizar las palabras, con el correcto ritmo, para esconder o aclarar informaciones en el justo momento y crear golpe de efecto, pegando el espectador a la butaca. Para generar este efecto Amenábar utiliza frecuentemente el flashback, que permite unificar el relato entre pasado y presente, dándoles significado (Padilla Castillo, 2008:7-8).

El flashback es una herramienta narrativa para que las películas sean no lineales y tengan narradores no estables. Su uso crea una «narrativa fracturada» y estos largometrajes son llamados «*puzzle films, mind-game films, forking-path narratives, modular narratives o multiple-draft-films*» (Sorolla-Romero, 2018:32); género empleado en muchos países, cada uno con sus peculiaridades, como en Alemania, Dinamarca, Gran Bretaña, España, Corea del Sur, Hong Kong y Japón. Esta, diferente de las costumbres del espectador medio, es caracterizada por una realidad segmentada,



inestable y que se confunde con lo irreal, con giros de cambios de tiempo, que alteran la línea temporal del relato volviéndolo complejo, por ejemplo, insertando personajes que antes no existían, confundiendo los protagonistas, aumentando su inseguridad de ser reales y vivos. El punto de vista es mentiroso, lo de un individuo amnésico, insano, loco, que filtra la realidad por sus traumas pasados, por su ansiedad y por su carencia de memoria. El resultado es un relato posmoderno, que pone al espectador en la condición de entender el motivo de una diversa modalidad de la narración; como un juego él tiene que ser parte activa en el reorganizar la historia, a través de las pistas dadas, disfrutando de esta tarea. El patetismo generado crea imágenes que son la representación de algo incomodo o distorsionado y no procesado por el personaje, como un evento traumático. El *mind-game film* es un género que se adapta a los relatos donde hay detalles encubiertos o se va a tocar el tema de la muerte y de la realidad, de no aceptar algo ocurrido, como una tragedia que afecta a la persona misma o a alguien su querido (Sorolla-Romero, 2018:32-33). A demostración de esta estructura narrativa, podemos mencionar las obras amenabarianas *Abre los ojos*, *The others* y *Regression* (Sorolla-Romero, 2018:36).

Alejandro Amenábar es apasionado de bandas sonoras, lo hace desde su adolescencia al crear sus historias; sus preferencias son los compositores extranjeros Hans Zimmer, Christopher Young y John Williams respecto al tema de acción. El cineasta afirma que los americanos se adaptan a todo tipo de cine, cambiando registro cada vez sea

necesario; en cambio el cine español carece de profesionales que se ocupen de música de género, dado que antes solo existía un solo tipo de cine, y, en el caso de los “spagueti-western”, los directores colaboraban con músicos italianos (Sempere, 2000:52-53).

En el ámbito nacional Amenábar aprecia Alberto Iglesias, que crea sonidos adecuados a climas psicológicos, sobre todo considera Roque Baños un gran compositor por ser mudable según el registro requerido. Hay que añadir José Nieto, Bingen Mendizábal y Juan Bardem (Sempere, 2000:53-54). Por todas estas razones, Amenábar decide muchas veces de ocuparse también de las partituras de sus obras, aunque nunca acudió a clases de armonía, solfeo o composición; a pesar de esto él considera la melodía muy importante, de hecho, según su opinión, la música completa las imágenes y en algunos casos, si errada, puede alterar el significado de una secuencia (Padilla Castillo, 2008:16-17). El cineasta imagina la música de su obra ya desde el storyboard, él lleva en su cabeza la melodía que después pide sea puesta en partitura; su intento es crear ambientes y climas, para acompañar las escenas y completarlas, como hacen Bernard Herrmann o Richard Robbins (Sempere, 2000:51).

Él sugiere a sus colegas que se ocupen más de las bandas sonoras, utilizando recursos más adecuados por tecnología y resultado obtenido, poniendo atención a cuáles instrumentos emplear según el efecto deseado. Por ejemplo, en escena dramáticas es mejor recurrir a los violines o tener en cuenta que no siempre es apropiado elegir

partituras tocadas por orquestas; a veces es mejor seleccionar solo una parte de los instrumentos, se debe tener en cuenta la emoción y el ambiente que se desea en la escena. Otro problema en el tema de las bandas sonoras es, hoy en día, el del mimetismo americano, los músicos están creando sonidos convencionales, sin personalidad, que se pueden utilizar independientemente de la película, solo tiene que ser del mismo género (Sempere, 2000:54-55). En particular, Alejandro Amenábar es creador de las partituras por los cortometrajes *Luna e Himenóptero* y por sus largometrajes *Tesis*, *Abre los ojos*, *The others*, *Mar adentro* y *Mientras dure la guerra*; en todos otros los casos él elije otros profesionales (IMDb.com). Se puede mencionar lo que afirma él en una entrevista con Carlos Heredero, que cuando no encuentra el músico idóneo, para no perjudicar el resultado, él compone el tema musical de sus obras siguiendo su oído, por ejemplo, con su órgano conectado con el ordenador, creando así partituras más adecuadas a cada proyecto, con el objetivo que el público se conecte con la historia (1997:94). El rol de la melodía en las películas es considerado universalmente determinante para transmitir emociones, estados de ánimo, sentimientos y sostener la descripción de un personaje, también su psicología; ayuda a crear la tipología de escena, de atmosfera y de imagen y en manera más fina a evocar los pensamientos o situaciones encubiertos. Se puede considerar la música un elemento fundamental para el relato, dándole continuidad y unidad, a veces, aunque simplemente para rellenar el fondo neutral de las escenas, dándoles color o para construir la trama del relato (Deveny, 2010:196). En el proceso de creación de la historia

y del guión, el cineasta compone las bandas sonoras, poniendo atención a cada melodía, cuando sea necesaria y cuando no, dado que también los silencios son considerados importantes, para dar espacio a los ruidos del ambiente o a la respiración del personaje, sin exceso de melodías (Herederó, 1997:100). Las bandas sonoras pueden ser composiciones nuevas, creadas específicamente para la película que se tiene que rodar o una cita musical, todo esto para crear las emociones de la narración. Esta es peculiaridad también de Amenábar, que elige partituras preparada ex novo o tomando citas de música contemporánea nacional e internacional (siempre fiel a su regla de tener equilibrio entre cine estadounidense y de Europa, lo hace también en las partituras) conocidas por los jóvenes españoles o elige música clásica europea (Deveny, 2010:223).

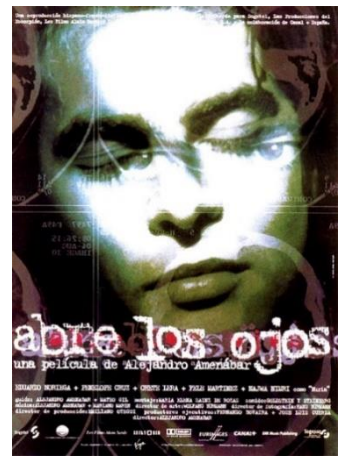
En algunos casos hace referencia a música regional con el intento de transmitir un tipo de identidad cultural. La música para Amenábar es el alma de las emociones de sus obras, es algo vital, adquiriendo madurez cada vez más; por eso se lo define compositor (Deveny, 2010:223-224). Adicionalmente, que no se olvide que Amenábar es compositor de las bandas sonoras de *La lengua de las mariposas* de José Luis Cuerda en 1999, inspirándose a la música celta, de *Allanamiento de morada* (1998) y *Nadie conoce a nadie* (1999) de Mateo Gil y de *Al lado de Atlas* (1994) de Guillermo Fernández Groizard (IMDb.com).

La crítica y los periodistas acogen con curiosidad las nuevas obras de Alejandro

Amenábar, afirmando que el cineasta, cada vez, va superándose; hay otros que no están de acuerdo (Sempere, 2000:115). El director seguramente ha demostrado de ser un cinéfilo de alta calidad, polifacético, global, transnacional y con gran competencia en asimilar los influjos de la sociedad actual y pasada, de otros autores, sea de cine, sea de arte y sea de literatura, creando un panorama del cual tomar elementos, procesándolos, elaborándolos y mezclándolos con un resultado personal y novedoso. Como otros realizadores, Amenábar crea también películas en idioma inglés, que la cultura americana acoge como si fueran de su producción; esto es debido a la energía y la originalidad de sus obras como *The others*, *Ágora* y *Regression*. Por todo esto Alejandro Amenábar se vuelve parte de la historia del cine español y mundial posmoderno (Vieira, 2014:1243-1244).

### 3- Abre los ojos

Dirección	Alejandro Amenábar
Producción	José Luis Cuerda y Fernando Bovaira
Guion	Alejandro Amenábar y Mateo Gil
Música	Alejandro Amenábar y Mariano Marín
Fotografía	Hans Burmann
Montaje	María Elena Sáinz de Rozas
Protagonistas	Eduardo Noriega (César)
	Penélope Cruz (Sofía)
	Chete Lera (Antonio)
	Fele Martínez (Pelayo)
	Najwa Nimri (Nuria)
	Gerard Barray (Duvernois)
	Jorge de Juan (encargado L.E.)
	Miguel Palenzuela (comisario)
País	España - Madrid
Año	1997
Género	Thriller psicológico
Duración	117 minutos
Idioma	Español
Compañías Productora	Sogecine/Sogetel, Las producciones del Escorpión, Les Films Alain Sarde, Lucky Red, Canal + España
Distribución	Sogepaq Distribución S.A.



### 1- Sinopsis

Al comienzo una voz femenina repite a César, el protagonista, que abra los ojos, es su despertador; él se prepara para salir, toma su coche y cuando llega en la Gran Vía se da cuenta que es vacía. Este es el primer sueño de la película, parece significar que nada es lo que parece, hilo conductor del largometraje.

Está contando el sueño a alguien, es Antonio, el psiquiatra del penitenciario psiquiátrico, donde el chico ha sido encerrado. El relato sigue, el espectador toma conciencia de la situación actual a través de la conversación con el mejor amigo Pelayo: César es un joven madrileño, huérfano, adinerado gracias al patrimonio de sus padres y amante de la vida acomodada, hermoso, tiene suerte con las mujeres y se descubre también que está en una celda con el rostro desfigurado ocultado por una máscara y acusado por un asesinato que no recuerda. César mantiene una entrevista con el psiquiatra, el cual intenta ayudarlo a recuperar su memoria, dado que parece muy confundido, hasta el punto de que todo le parece mentira.

Durante la fiesta organizada para sus cumpleaños, Pelayo se presenta con Sofía, la cual es, según César, la mujer perfecta, preferida respecto a Nuria, su última amante de algunas noches, que intenta seducirlo, pero sin éxito. El heredero decide acompañar Sofía a casa donde pasan toda la noche charlando, riendo y bromeando; en esos momentos se da cuenta que él se está enamorando y ella lo corresponde.

Al día siguiente, temprano por la mañana, se presente Nuria, fuera de la casa de Sofía y convence a César de llevarlo a su hogar, pero, celosa y adicta, decide de lanzarse por un precipicio; tras este accidente de coche, ella muere y él queda desfigurado.

Después tres semanas en coma, el protagonista encuentra a Sofía contándole que ha soñado con el acontecimiento de Nuria, pero es solo un sueño, de hecho, se despierta y se ve por primera vez la cara deformada, que él no acepta. Los médicos han hecho

todo lo posible, pero el avance de la cirugía todavía no está bastante y le proponen una máscara.

César, un día, quiere hablar con Sofía y la encuentra en el Parque de Berlín mientras es un mimo, ella, avergonzada por su nuevo aspecto físico, inicialmente lo rechaza y al final acepta para salir el viernes por la noche juntos.

Los dos se ven en una discoteca, hay también Pelayo, para apoyar a Sofía que prefiere no estar sola con César, el cual, amargado por la pérdida de su belleza y de su amada, se emborracha y regresando a casa, se queda dormido en la calle.

Otra vez se oye una voz que sugiere al joven de abrir los ojos, esta vez es Sofía, que preocupada, lo estaba buscando para expresarle sus sentimientos. La relación entre los dos se desarrolla positivamente, favorecida también por la buena noticia que los médicos tienen una nueva tecnología para operar la cara de César y que su amistad con Pelayo no tiene problemas.

Durante una noche, después una pesadilla donde su rostro está otra vez desfigurado, César ve que Sofía es repentinamente reemplazada por Nuria, a la cual creía muerta; el chico reacciona pegándola y atándola a la cama. Quiere denunciar a la impostora y la desaparición de Sofía, pero nadie le cree dado que ella tiene su documentación en regla; tampoco Pelayo, que lo acusa de haberle robado la mujer de su vida; empieza así su pesadilla.



El chico sigue contando a Antonio de un encuentro en un bar donde con un tío de la televisión que nunca ha visto antes y en un instante todo se callan; cree que se trata de una broma para convencerlo que es loco. El psiquiatra lo ayuda con la hipnosis para recordar quien es aquel hombre y que pasó con él, pero todo es ofuscado.

César se encuentra en un estado emocional y psicológico muy confundido y nervioso, alimentado por la continua alternancia de las visiones de las dos mujeres; este fenómeno pasa también cuando hacen el amor, por eso tiene una crisis mental, hasta agredir a Sofía, que muere asfixiada con una almohada. Así terminan las visitas del psiquiatra.

Unos días después, César reconoce casualmente en la televisión a un hombre que se le había aparecido en sueño y en el bar. Se trata de la empresa L.E. - Life Extension, que se ocupa de criogenización de cuerpos en espera de un futuro en el que puedan resucitar. César y el psiquiatra van a la compañía, que se encuentra en la torre de Picasso, para pedir informaciones y se les explican que alguien elige de criogenizarse, pero siguiendo vivir en un sueño. César todavía se ve desfigurado y empieza a darse cuenta de que está en un sueño e intenta escapar.

Sobre la azotea del edificio hay un hombre, es Serge Duvernois, el hombre de la tv; en realidad después la noche en el cual se emborrachó, se suicidó con una sobredosis de pastillas y desde entonces, la empresa ha creado un sueño real en el cual pudiera vivir según sus deseos. Desafortunadamente, su inconsciente hace aflorar su pasado y sus

temores, creando interferencias y transformando el sueño en una pesadilla, que culmina con el asesinato de Sofía y su arresto.

Afuera, en el mundo real, es el 2145 y el avance de la cirugía es increíble; César, con esta nueva conciencia, desea poner fin a todo esto, para poder alcanzar la felicidad y vivir normal. Ante los ojos del psiquiatra, de su amigo Pelayo y de una revivida Sofía, se lanza al vacío desde el techo de la torre. En la oscuridad se oye nuevamente una voz femenina, que, como al principio, lo invita a abrir los ojos para empezar su nueva vida.

### 3.2- Género, título y otras peculiaridades

*Abre los ojos* es el segundo largometraje de Alejandro Amenábar, que en 1997 fue la película más vista en los cines por las Navidades, aunque no ganó ningún premio, y la más requerida en video el año después (Sempere, 2000:32-33).

Trata de una historia formada por una mezcla de varios géneros, al empezar es una comedia ligera, una historia de amor entre jóvenes, que se convierte en una tragedia como en una película de terror y de intriga psicológica, con una parte de ciencia ficción (Santos Romero, 2008:5). Es una obra moral, añadiendo suspense y tensión, narración de peripecias y alucinaciones a través las cuales procede el protagonista, una vida de ilusiones que le confunden hasta no distinguir si es real o no. Como afirma el director, esta es «la historia de un hombre que quiere vivir en el cielo y acaba en el infierno. (...) Es una película sobre los sueños; sobre todo tipo de sueños, los oníricos, y aquello que

anhelamos» (Sempere, 2004:143). La idea inicial de Amenábar es de un chico que vende su cuerpo a la empresa de criogenia para vivir en el futuro, un viaje que empieza como una fábula para transformarse en una angustiosa pesadilla (Sempere, 2000:22).

Después investigaciones, las informaciones que caracterizan la Life Extension vienen de una empresa que hace el mismo negocio de congelar los muertos en America, la Alcor. Por hecho, el tema de criogenia es ciencia; mientras que, el rasgo, que pone la película también en el género de ciencia-ficción, es la cláusula 14: que crea una percepción artificial de la realidad durante la suspensión virtual, hasta que la tecnología permite la regeneración (Sempere, 2004:145-146).

Más allá de esto, la historia presenta el tema de realidades múltiples (mundo real y onírico que se confunden), pidiendo al público de hacer un análisis más profundo para comprenderla. En efecto, estos argumentos tienen el propósito de tocar temas delicados que atañen a los jóvenes: o sea la importancia que dan al aparecer a los otros y a sí mismos. La reflexión se basa en el valor que la sociedad atribuye al aspecto físico, la percepción de la nuestra imagen de los demás y que pasa cuando no estamos “perfectos” según los cánones de la estética moderna (Heredero, 1997:111). Como afirma Alejandro Amenábar, el intento es hablar «de cómo nos complicamos la vida y de cómo podemos llegar, incluso, a convertirla en un infierno, de la importancia que damos a la mirada que los demás proyectan sobre nosotros en relación con cómo nos vemos nosotros mismos» (Heredero, 1997:107)

Los personajes principales son seis, cuatro jóvenes, de apenas 25 años, característica del cine de Amenábar, que va tratando de sus emociones y problemas, describiendo, como una fotografía, la mayoría de los chicos de los años 90, sus emociones, sus pensamientos, sus problemas y sus preocupaciones. Los otros dos son mayores, considerados figuras clave de ayuda y aclaración.

César es el centro de la historia, con una vida perfecta, hermoso, adinerado, con todas las comodidades y con éxito con las mujeres; hasta que falta su encanto, que causa que no se reconozca más y se esté perdido, porque fallan sus seguridades (Sempere, 2004:140). Como nota Marina Martín el protagonista «muestra una intrigante duplicidad construida en la mayoría de los casos sobre la astuta eliminación de elementos superfluos. Mediante el uso de la máscara del personaje, por ejemplo, y por tanto sin mostrar expresiones faciales» (Martín, 2002). El público percibe que César comienza un viaje personal que lo lleva hasta el punto más bajo representado por su paranoia y desconcierto; para volver a una estabilidad tiene que resolver sus conflictos interiores. El suicidio es el medio con el cual intenta escapar, primero de su fealdad, no acepta su nuevo aspecto y lo destruye que su amada no lo ve más con los mismos ojos; seguidamente es necesario para concluir su vida ficticia, que no es más un sueño agradable, sino una pesadilla (Padilla Castillo, 2008:21-22).

Sofía representa la mujer ideal de cada hombre, joven, hermosa, sensible, dulce, cariñosa y divertida, por estas razones César es atraído por ella y también por el

sentido de equilibrio que le infunde. Es una actriz y hace el mimo en el parque, su apartamento refleja el ánimo del artista, desordenada y con muchas fotografías; por su trabajo, en cierto sentido, también ella tiene una máscara, un leit motiv de la película (Sempere, 2004:140).

Nuria es una chica intrigante, seductora y posesiva, no se tienen muchas informaciones sobre ella, solo el nombre; lo que importa es que constituye el rol del enigma, del riesgo, del deseo y de la aventura, de lo prohibido, pero tiene un rol muy importante, dado que es la que vuelve loco César (Sempere, 2004:141).

Pelayo es el mejor amigo del personaje principal, fiel y siempre presente cuando necesario, se puede contar con él; es la figura que representa la mayoría de los jóvenes de la sociedad en cuestión, los que se consideran no tan bonitos, “aceptables” y desafortunados en la vida y en amor, sobre todo en relación con un sujeto como César (Sempere, 2004:141).

Antonio es el psiquiatra, un personaje adulto virtual, creado por la empresa Life Extension, para reorganizar los pensamientos y los sentimientos del chico, cuando se dan cuenta que se está creando su pesadilla; es una figura paterna ideal que soporte a César en el viaje personal para encontrar la solución a sus problemas (Sempere, 2004:141).

Serge Duvernois es el representante de la L.E., que se ocupa de criogenización; él es lo

que hace firmar el contrato a César para vivir en un sueño lucido; el único, dado que externo, que puede aclarar la situación al protagonista y al espectador y lo hace en dos momentos: en la discoteca, advirtiéndolo al joven que tiene la posibilidad de modificar los eventos, basta solo desearlo, y especialmente en la escena final, dando la llave para entender la verdad y para que el soñador decida como seguir vivir: en el mundo real o en el onírico (Sempere, 2004:142).

El elenco de los actores fue claro desde el principio, como por *Tesis* Amenábar quiere elegir personas sus coetáneas y nuevas caras que pueden ponerse a la perfección en la piel de los personajes; pero dado los varios inversores (la producción es de tres países), Amenábar tiene que ampliar su selección a nombres más conocidos, encontrando un compromiso para que la película sea acogida en otros países (Jordan, 2012:94).

Eduardo Noriega es amigo de Amenábar desde los años de la Universidad, con el cual colabora ya desde los cortometrajes *Luna* y *Soñé que te mataba* de Mateo Gil e interpreta un protagonista de *Tesis*. Él es el más apto para el papel de César, pensado para él desde las primeras etapas del guión, por su talento de actor y por hermosura que permite representar bien la dualidad belleza/fealdad y por cambiar su rol respecto a *Tesis* donde interpreta el ejecutor, mientras que ahora es víctima (Jordan, 2012:95).

Otro nombre es el de Fele Martínez (premio Goya en *Tesis*), compañero de Facultad de los guionistas; es un actor con una gran habilidad de cambiar según la necesidad del rol que tiene que actuar; respecto al personaje de Chema en la película anterior, esta

vez su papel es completamente distinto, ahora es el chico agradable, lindo, simpático, no muy seguro de sí mismo, en particular con las mujeres (Jordan, 2012:95).

Para elegir las dos actrices principales el cineasta quiere alguien con experiencia, para que sea más evidente la contraposición entre las dos figuras. Sofía, dulce, atractiva y bella, la chica perfecta según la idea del protagonista, es el rol perfecto por la talentosa y mágica Penélope Cruz que atrae a César y también al espectador. Todo lo contrario es Nuria, sensual, misteriosa, representa el riesgo y la celosía, por este personaje Najwa Nimri (padre jordano y madre vasca) fue la elección del director, debido a sus roles pasados, determinados y agresivos, y que puede representar bien la mujer peligrosa que es la antagonista de Sofía (Sempere, 2004:145).

El actor pensado por Serge Duvernois es el francés Gérard Barray, elegido por último en el casting, con una carrera larga y con decenal experiencia; actúa en español, perfecto, aunque si extranjero, esto para evitar doblaje que, según Amenábar, hace carecer de fiabilidad con el relato (Jordan, 2012:97).

Otro actor, peninsular, célebre es Chete Lera que interpreta el psiquiatra (en las primeras versiones era un abogado), dando la versión que Amenábar quiere obtener, o sea de un médico que defiere del estándar, amistoso y que quiere ayudar César a superar sus perturbaciones infantiles, es una figura paterna, que da consejos porque tiene más experiencia, aunque solo sea una creación virtual en la mente de César (Jordan, 2012:97).

La película nace con el título de *El contrato* en unos días de fiebre de Amenábar en 1996; el protagonista tenía que ser un mendigo que deja que la ciencia utilice su cuerpo en experimentos científicos y viene congelado, despertándose en un futuro lejano después una vida soñando (Jordan, 2012:88). Después la intervención de José Luis Cuerda, que consideraba la primera hipótesis ingenua y estereotipada, se convierte el protagonista en un pijo madrileño y simplificando la trama, dando relieve a la confusión de César en su mente, desdoblado las dos mujeres hasta llegar loco y matar su amada, y a su vida onírica que lo destruye bajándolo en un infierno. El lado tecnológico de la historia pasa en segundo plano, subrayando el mensaje que la maquina fallece respecto al ser humano, dado que el subconsciente prevalece sobre el sueño de hadas creado por la Life Extension (Jordan, 2012:90-91). Como indica también Carlos Javier García, el mundo controlado de las maquinas se transforma en una pesadilla, porque fracasa dado que no son bastante avanzados para soportar los mecanismos de la mente humana, creando en el protagonista terrores. De hecho, tampoco la empresa puede asegurar el éxito del sueño lucido (2008:376).

Siguiendo otro consejo de Cuerda, el título varia en *Abre los ojos* en referencia a la primera escena del despertador que va repitiendo la misma frase; según el director esto permite mucho impacto, por elocuencia y misterio, llamando al espectador de poner atención y concentración para entender el cuento y analizarlo. Esta opción es más enigmática y figurativa de la primera, la cual resulta llana y demasiado explicita;



sobre todo porque el tema de la ciencia es el revestimiento del argumento principal, o sea los valores morales, el rol del aspecto exterior en la sociedad actual, junto al amor, la amistad y el engaño (Jordan, 2012:92). La frase “abre los ojos” es el inicio y el fin de la película y de cada sueño de César; el largometraje comienza y termina, con una voz femenina, la primera es de Nuria y la última de una enfermera. El primer sueño, lo de la Gran Vía vacía, tiene como marco una despertadora, que repite el título con la voz de la amante de César; encontramos la misma oración al inicio de su vida virtual donde Sofía lo despierta en la calle; finalmente el regreso a la vida real donde una enfermera lo tranquiliza. “Abre los ojos” divide lo que es real de la irrealidad, el público tiene que cuidarse del peligro de confundirlas (Jordan, 2012:93).

Mateo Gil, coguionista e inseparable socio del cineasta, añade detalles como la alucinación del protagonista entre las dos mujeres, la relación con Pelayo, el mejor amigo de César y la profesión de actriz y mimo de Sofía (Sempere, 2000:22). De la colaboración entre Amenábar, su amigo y con lo arreglado por José Luis Cuerda, después seis reescrituras, sale la obra final, que puede confirmar que la autoría de esta película es un trabajo de equipo entre los tres, que resultan todos esenciales, para que no hay equívocos y el relato fuera lineal (Jordan, 2012:91).

La versión final tiene una estructura bien organizada y establecida, nada es dejado al azar, hay cuatros partes que se reconocen gracias a puntos de giro representados por un fundido negro, excepto el cuarto. El prólogo es enmarcado por el primer sueño de

César y por el accidente de automóvil causado por Nuria; el segundo llega hasta el punto crucial que divide la vida real de la virtual del joven, o sea el empalme, donde el protagonista se queda dormido en la calle con la máscara en el suelo. El tercero empieza con Sofía que invita César a abrir los ojos, sigue con los deseos del hombre que se convierten en realidad y con el desdoblamiento de las dos mujeres y la duda si su rostro está deformado o no, por todo esto vuelve loco. La última parte es el desenlace, cuando César reconoce la empresa Life Extension, con Antonio va a la torre Picasso para pedir explicaciones; termina con su “resurrección” después un formal suicidio y oye la voz de la enfermera que pronuncia las palabras “abre los ojos” (Sempere, 2004:152-154).

Alejandro Amenábar decide relatar su idea en una modalidad diferente, probablemente puede parecer que la comprensión resulte difícil, pero lo considera la única vía para unificar la historia, o sea en forma de flashback. La película no es comercial, tampoco una dirigida a las familias como todas las distribuidas típicamente en diciembre, sino un cuento de terror psicológico para enganchar al público, que, a través de este recurso, siente la angustia y la desesperación del protagonista (Jordan, 2012:98).

El cineasta quiere que el público se ponga en los zapatos del protagonista, por lo que se refiere su estado mental de paranoia y sufrimiento, para que reflexione sobre la muerte. El intento que el espectador se identifique con César es fundamental, el

guionista elige que tengan la misma perspectiva, a través la posición de la cámara, creando en ambos confusión y falta de comprensión, hasta llegar a la solución final (Jordan, 2012:100).

Como en un *puzzle film*, la trama no es lineal, el tiempo y el espacio son fragmentados, hay una mezcla entre las partes reales y las soñadas, aunque solo al final se descubra que así lo sean. El relato sigue el punto de vista del protagonista, que no tiene una visión clara dado, que no se recuerda exactamente todo de su pasado, entonces se crea un clima ofuscado y perturbado (Sorolla-Romero,2018:33).

El espectador recibe las informaciones gracias a los flashbacks que se pueden dividir en dos grupos: el primer es referidos a los donde César, mediante la entrevista con el psiquiatra Antonio, intenta reconstruir los acontecimientos, para entender la razón del asesinato cometido; el joven añade noticias de su pasado según lo que aparece en su mente en orden aleatorio y confuso, a veces como imágenes desenfocadas. El segundo grupo pertenece a las explicaciones con respecto al empalme de Serge Duvernois, el cual en la primera versión solo se veía al epílogo, pero decidieron poner su personaje a lo largo de la película, para dar mayor claridad y que no fuese solo una aparición, por ejemplo, lo encontramos en la televisión y en el bar (Jordan, 2012:98-99).

Además, el chico vuelve paranoico, característica de los *puzzle films*, por el desdoblamiento de las mujeres, suponiendo que sus socios de negocios conspiran contra él, esto es debido al hecho de que la empresa L.E. borra el recuerdo de su primer

suicidio y de la existencia del contrato. Por todas estas razones, el público tiene dudas sobre la realidad de lo que está pasando delante a sus ojos, hasta ver el resultado exclusivamente al final después dos horas (Sorolla-Romero, 2018:33).

Las caras son las más importantes, según Amenábar, por eso la perspectiva de las imágenes es bien estudiada, para dar la posibilidad al espectador que comparte la misma visión del personaje, también lo que este no ve, intensificando el efecto de la paranoia, los sufrimientos y los defectos de César (Padilla Castillo, 2008:12). Como siempre el punto de vista elegido por el cineasta no es lo estándar monótono del género horror, sino uno que hace entrar al público a una perspectiva personal, aumentando la subjetividad para entender mejor la psicología del personaje (Jordan, 2012:99).

La tercera persona y el narrador omnisciente no son los adecuados para este intento, que resultaría demasiado filtrado por un sujeto externo; entonces el director opta por dar a conocer solo el ángulo de César, cerrando el desarrollo narrativo, las informaciones y la comprensión del espectador. Este recurso permite de crear más miedo, ansiedad, angustia, tristeza y experimentar las mismas emociones del protagonista, como cuando se mira al espejo la primera vez que el público ve su cara destrozada o cuando empieza su confusión entre real e irreal, que por un segundo aparece su rostro otra vez deformado o cuando está matando a Sofía (Jordan, 2012:100).

La película no puede ser rodada toda en primera persona, Amenábar elige el plano

“casi subjetivo” que une lo del personaje con el del director, o sea desde la espalda y exactamente al lado de la cabeza del personaje, para ser lo más posible fiel al punto de vista personal. Esto se nota la mayoría de los casos donde el cineasta quiere que el espectador comparta el punto de vista del César: mientras dialoga con Sofía o Pelayo o está mirando a la televisión (Padilla Castillo, 2008:11-12).

Escena muy particular, también desde el punto de vista de la posición de la cámara, es la caída de César desde el tejado de la torre Picasso, Amenábar elige ponerse exactamente atrás o delante al personaje, diversamente de la mayoría de las películas que toman este tipo de secuencia por el externo incluyendo todo el escenario, que el cineasta quita. Este método puede dar más relieve a la cara del protagonista y a sus expresiones, así que el público sea testigo de primera mano (Sempere, 2004:85).

Otro modo de emplear la cámara es el contrapicado, o “escorzo spielbergiano”, donde la escena es realizada de abajo arriba; este es el más utilizado, con el intento de dar alma a los personajes y capacidad que elijan que hacer en sus vidas como todos los seres humanos, involucrando lo más posible el público. Se puede ver este elemento a menudo a lo largo de la película, como en los diálogos de César con Sofía en el sueño en el parque o con Pelayo en el bar después al empezar de la vida virtual (Padilla Castillo, 2008:12).

La banda sonora de *Abre los ojos* (publicada por la discográfica Virgin Records España) es cuidada por Alejandro Amenábar con Mariano Marín, el cual es el que transforma

en sintonías las ideas que el cineasta imagina en el crear el storyboard. Las melodías de Amenábar valorizan y completan las secuencias, llegando a ser un solo cuerpo, recreando el clima y la situación y poniendo de relieve la escena (Sempere, 2000:55).

Las canciones<sup>5</sup> de la película, citas elegidas por Amenábar, son las más de moda en los años 90 entre los jóvenes, representando así otra característica de la sociedad. Estas son utilizadas sobre todo como música diegética que, juntos a los rumores del ambiente, van completando la escena, aunque si el cineasta las elige bien según el momento que tiene que describir. Por ejemplo, durante la fiesta de cumpleaños donde conoce Sofía las palabras de fondo hablan de el detonador de almas que tienen que estar juntos, desde la radio de Nuria hay el argumento perfecto por César que está harto de la chica y quiere interrumpir esta relación. Otra elección es las de la discoteca, la primera, mientras Sofía y Pelayo bailan y César solo se queda al lado, tiene como tema el inicio de una involución del personaje que se destaca de los otros, la segunda es estudiada

---

<sup>5</sup> - *Rising Son* - escrito por Andrew Vowles, Robert Del Naja and Grant Marshall – interpretado por Massive Attack

- *Flying Away* – escrito por Marc Lee Brown, Chris Franck, Nina Isabela Rocha Miranda – interpretado por - interpretado por Smoke City

- *How Do* – pista traditional – organizado por Line of Flight – interpretado por the Sneaker Pimps (One Little Indian) and Chris Corner

- *Tremble Goes the Night* – escrito por - Chris Eckman – interpretado por by The Walkabouts

- *El detonador EMX-3* - escrito por Fernando Alfaro - interpretado por Chucho

- *Sick of You* – música de Onion – lírica de by Ainara Legardon - interpretado por Onion

- *Glamour* - escrito por Aurora López, José Antonio López and Joaquín Díaz - interpretado por Amphetamine Discharge

- *T-Sebo* - escrito por Bernardo García and Fernando Julio Ferrero - interpretado por Side Effects

- *Arrecife* - escrito por Fernando Pardo and David Krahe - interpretado por Los Coronas

- *Yo mismo* - escrito por Álex Olmedo - interpretado por If

(IMDb.com, Inc [https://www.imdb.com/title/tt0125659/soundtrack/?ref=tt\\_trv\\_snd](https://www.imdb.com/title/tt0125659/soundtrack/?ref=tt_trv_snd))

por subrayar el desdoblamiento de la psique del protagonista, la pérdida de su “glamur” y su incapacidad de reacción (Deveny, 2010:202).

La música extradiegética es creada por Amenábar con Mariano Marín e interpretada por la Orquesta Filarmónica de Praga (maestro Mario Klemens) con ochenta músicos; es concebida en el mismo momento que se imagina las escenas; en cada secuencia elige con que sonido y con cuales instrumentos acompañar la persona y la acción, nada se deja al azar (Sempere, 200:55). La presencia de Sofía a menudo es apoyada por el sonido del arpa o el piano, Nuria es seguida desde música con muchos graves. La banda sonora sigue los clímax y los anticlímax presentes a lo largo de la película, completando la atmósfera y el ambiente y subrayando las emociones de los personajes (Deveny, 2010:203-204).

En la partitura hay tres temas que tienen vida propia, o sea que no son vinculadas a la película y se pueden escuchar por separado de la obra de Amenábar, son: “El parque”, “Eres mi mejor amigo” y “La azotea”; lo cierto es que son siempre preparadas y creadas expresamente para algunas secuencias del relato, con el objetivo de intensificar el efecto hipnotizante y de inquietud de las imágenes. “La azotea” tiene como referencia el *Adagio Agnus dei* del autor Samuel Barber, composición considerada por Amenábar música por antonomasia, que sabe despertar emociones (Sempere, 2004:67).

Es importante destacar el rol de los silencios, donde el cineasta quiere dar espacio a los ruidos naturales del ambiente o de la respiración de las personas. Un ejemplo notable

es el primer sueño de César, se despierta, se ducha, se viste, sale da casa y toma su coche y conduce por un rato hasta que se dé cuenta que la Gran Vía es insólitamente deshabitada y baja del automóvil. La ausencia de música en el prólogo crea un clima de alienación, de irreal, de inusual; es la introducción del contenido y del tema del relato, el vacío nos presenta el personaje y el argumento de su pesadilla y alienación (Padilla Castillo, 2008:16).

Esta película tiene como escenario principal «el Madrid pijo (...), ciudad cosmopolita, moderna y de postal (...), de la gente joven y guapa que está siempre al borde del abismo» (San Julián Alonso, 2019:560). Es uno de los rostros de Madrid que sale de muchas películas rodadas en la década de los 90; *Abre los ojos* fue una de las que contribuye a renovar la imagen de la capital en España y en el extranjero, junta a otras ciudades como Roma, París, Nueva York y Tokio (San Julián Alonso, 2019:558).

La escena inicial del primer sueño de César es el resultado de domingo 18 de agosto de 1996, por el puente de la Virgen, temprano por la mañana, la Gran Vía, en un caso raro, es vacía (Sempere, 2004:150-151). En el momento en el cual el joven baja de su auto, se percibe, con la ayuda del plano desde el alto al centro y de los violines, la enajenación, la paranoia, el desconcierto, la soledad, el sentido de vértigo y la sensación que hay una divinidad que está castigando al protagonista (Jordan, 2012:100). Es una secuencia de impacto, algo casi imposible, un cañón hecho de cemento, sin vida, como en un sueño, prólogo perfecto para que el espectador, que



observando desde arriba como fuera una pintura, entre en el mundo onírico de este relato (Richardson, 2003:332).

La Gran Vía es la avenida más conocida de Madrid, representa a Madrid en el extranjero como ciudad multinacional; se pueden ver los restaurantes McDonald's y VIPs y en el fondo la torre de Madrid en fondo se ve Plaza España. Por un solo instante es el trasfondo de una España solamente del público y del protagonista, el cual es privilegiado de estar delante a una calle imponente como un potente César (Richardson, 2003:333).

Después, acompañando el protagonista en su cotidianidad se enteran otros lugares de la ciudad, que parecen hermosos postales, como Plaza Mayor, Parque del Oeste, el faro de Moncloa, Arguelles y Parque de Berlín. Hasta el accidente de César y Nuria notamos una Madrid majestuosa y maravillosa, llena de jóvenes guapos y adinerados, pero el aspecto sigue las emociones del chico, como por ejemplo en el Parque de Berlín mientras llueve, donde el protagonista ve su amada Sofía (San Julián Alonso, 2019:567).

La secuencia final, donde se aclara la situación de César, tiene lugar en el tejado de la Torre de Picasso, donde la empresa L.E. tiene su sede; este edificio es situado en el Complejo Azca, fulcro de la vida de los jóvenes (Richardson, 2003:339). El rascacielos con todo el horizonte sigue siendo icono de la Madrid reluciente, sugestiva, de élite y armoniosa del 1997 (San Julián Alonso, 2019:567). Es un lugar emblema, un espacio

abierto, es punto de giro de César, donde tiene que elegir que hacer de su vida, es el único punto donde puede, de manera incisiva, cambiar su situación y después despedirse de sus amigos virtuales, se lanza desde el punto más alto de la ciudad (Sempere, 2004:156).

En contraste hay muchos lugares cerrados, que transmiten desesperación, claustrofobia e inestabilidad, como la celda, la habitación, la oficina de L.E., la discoteca y el bar. También los espejos pueden ser considerados en este ámbito, donde César mira su rostro y no quiere verlo destrozado (Sempere; 2004:154-155).

Es posible dividir el tiempo del relato en dos unidades: la primera coincide con la vida real del protagonista, la mañana con su amigo Pelayo, la fiesta de su cumpleaños, la noche con Sofía, el accidente, la tres semana de coma y el viernes por la noche a la discoteca hasta el empalme. De aquí empieza el segundo bloque que tiene lugar en el penitenciario, en el cual el joven cuenta su pasado representado por diversos flashbacks, pero no se puede entender la duración precisa de los eventos, solo sabemos que desde el inicio de la vida onírica de César han pasado ciento cincuenta años (Santos Romero, 2008:7-8)

*Abre los ojos* representa para la mayoría un mundo onírico, por eso la luz cambia según el lugar. En la cárcel, ambiente cerrado, la luz es irreal, para dar sentido de claustrofobia, de angustia y pesadilla, una fuente luminosa blanca como la nieve, que penetra en los ojos. Este detalle recuerda una de sus inspiraciones, o sea Steve

Spielberg y en ese caso las películas *Minority Report* (2002) y *E. T., el extraterrestre* (1982) (Padilla Castillo, 2008:19).

Desde el punto de vista de las referencias en *Abre los ojos* podemos mencionar varios títulos. Primero *El fantasma de la Ópera* (1952) de Terence Fisher y *El hombre elefante* (1982) de David Lynch por la deformidad y la máscara de César (Sempere, 2004:170). Siguiendo el filón de la dualidad fealdad/belleza, podemos mencionar *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, el protagonista de la novela pone relieve no solo a su aspecto físico, sino a como los otros lo perciben, como el protagonista amanbariano (Sempere, 2004:171). Es por otra parte imprescindible mencionar *El ángel exterminador* (1962), relato lleno de claustrofobia de Luis Buñuel, que recuerda en su surrealismo la tensión, el nervosismo, la confusión como la pesadilla de César (Sempere, 2004: 175).

*Desafío total* (1990) de Paul Verhoeven y su Quaid, que se pide si vive en un sueño o en la realidad, evoca la misma dualidad que tiene César cuando llega a la empresa Life Extension (Berthier, 2007:275). Para ambos los personajes, el onírico es motivo básico de la historia, junto a la presencia de una mujer desconocida y la propia evolución personal. Lo que el director holandés afirma de su película también se aplica a la realidad de César, o sea que la obra «trata en profundidad, aun cuando sea un film de distracción, del miedo a la locura, de volverse psicótico, de la deformación de la realidad» (Sempere, 2004:175).

Encontramos otras imágenes que son tributos a otras películas: César pone un dedo a

los labios de Sofía, sugiere el mismo gesto de *ET* de Steven Spielberg; la posición de Nuria sobre la cama a la fiesta de cumpleaños fumando, lo mismo que el cartel de *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino (Santos Romero, 2008:15)

Se puede definir *Abre los ojos* inspirada, por la estructura compleja, por la película thriller *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, como idea narrativa y a una serie de preguntas sobre la imagen exterior de las personas en la sociedad (Heredero, 1997:80-81). La característica que coincide en ambos es la obsesión del protagonista que confunde la mujer amada con otra de su vida (Heredero, 1999:40), en la historia de Hitchcock, el personaje Scottie quiere que Judy parezca a su amada Madeleine, mientras que César tiene confundidas las idea a tal punto que Sofía se transforma en Nuria.

Amenábar admira mucho el director americano, aunque encuentra algunos errores en esta su película, él afirma que se trata de la obsesión exagerada del protagonista, el descubrimiento de la identidad de las dos mujeres, la letra leída por una voz externa, el narrador omnisciente. A pesar de esto, se reconocen varios homenajes a *Vertigo*: un hombre conectado a un asesinato, la mujer buena, la mala obsesionante y el amigo de mucho tiempo; además la escena de Sofía que sale de la cocina con un vaso de agua en una luz tenue, o el ultimo beso entre ella y César o simplemente el problema de vértigo del protagonista, que se encuentra sobre una torre muy alta. Además, hay dos muertos

Se puede considerar sobre todo el tema de la repetición de un evento para superar los

propios miedos y volver al mundo real (Jordan, 2012:119-120-121).

La historia de César tiene algunas semejanzas también con Don Quijote, que vive en un mundo de ilusiones; sus hazañas son alucinaciones y su intento es de encontrar su amada Dulcinea. Esto es muy semejante al contexto de César, que se crea su infierno en una realidad virtual, creada por estar con su Sofía. Como afirma Marit Knollmueller «para Cervantes, el estado de sueño podría producir verdades que no son aparentes en nuestra realidad consciente que podemos alterar subjetivamente para adaptarlas a nuestras preferencias» (2009:207).

El tema de lo onírico se encuentra también en *La vida es sueño* (1636) de Pedro Calderón de la Barca, donde hay similitudes entre Segismundo y César, el hecho que ambos son adinerados y tienen un estilo de vida bien estante y que a causa de una tercera persona su vida cambia (Rivero, 2019:78). Por el contrario, las dos historias son diferentes, en el sentido que ambas tratan el tema del sueño, pero con matiz diferente; para Segismundo la vida es un sueño mientras que para César la vida real no es en el mundo onírico (Rivero, 2019:89).

En *Abre los ojos* el mundo real y onírico están combinados enormemente, hasta desorientar al espectador, que no entiende lo que es y lo que sería, resultado de una estructura no lineal. Encontramos, sueños, con dentro otros sueños y una realidad virtual, mezclados entre ellos hasta llegar al punto de preguntarse si la película entera es un sueño, entonces al final César se despierta en el presente (Curry;2018: 323).

### 3.3- Vanilla Sky

*Abre los ojos* debuta en Estados Unidos el 18 de abril de 1999 en unas salas por solo un par de meses, esto porque las películas extranjeras, no tienen mucho éxito, motivo por el cual tienen importancias los remakes. (Berthier, 2007:275). Es una película que pertenece al cine español dado que la producción, el equipo técnico y los actores son por la mayoría originarios de España (Berthier, 2007: 277); no obstante esta peculiaridad, la trama no tiene rasgos nacionales por lo que se refiere cultura, idioma, muchos escenarios, costumbres, etc. Por esta razón se puede realizar una adaptación americana, oportunidad tomada por el actor Tom Cruise y compra los derechos gracias a la Cruise/Wagner production. El artista es intrigado por la historia, que deja la posibilidad de diseñarla otra vez, y quiere interpretar el papel del protagonista con el cual se identifica por lo que se refiere al tema de la belleza efímera, dado que él representa el estereotipo del aspecto físico perfecto. (Jordan, 2012:122-123).

La trama es muy semejante a la original, como estructura narrativa y secuencias, con algunos cambios de nombres, lugares de la ciudad y empleo de los personajes, que son más detallados por su carácter y psicología.

David Aames, treinta y tres años, es el protagonista, un joven, adinerado, huérfano, propietario de una empresa familiar de prensa exitosa y la dirige con otras siete personas, llamados "siete enanos", con los cuales hay mala sangre. Es una persona

alegre, brillante y acogedora, tiene éxito con las mujeres, tiene gusto por la música pop y, no obstante su responsabilidad en el trabajo sabe cómo divertirse. Vive a la sombra de su padre, hombre de prestigio, aunque sea muerto, se menciona su autobiografía y también se ve su enorme retrato en la casa del heredero. Tiene nostalgia de la madre y en su memoria tiene un cuadro de Monet con el cielo vainilla, trasfondo recurrente: en su snowboard, su pasión, y en particular en su vida onírica. David se encuentra en una cárcel por asesinato y el psiquiatra de la corte quiere resolver su caso y empiezan a recoger datos de sus recuerdos.

Sofía Serrano, chica con acento español, que se ha trasladado a New York para ser una bailarina y trabaja también como asistente de un dentista; mujer ideal de cada hombre, sensual, amable, dulce, casi un ángel. David se enamora de ella a primera vista, tienen conexión, de hecho, ella le corresponde, aunque no es capaz de aceptar su rostro desfigurado, pero sigue queriéndolo.

Julie Gianni es su amiga de sexo, rubia, atractiva y sonriente, una actriz que se enamora del protagonista, para ella no es simplemente un juego, es amor, aunque si para David no se trata de una relación vinculante. Ella es celosa de Sofía hasta el punto de suicidarse cuando entiende que no es un sentimiento recíproco, prefiere morir que estar sin este hombre.

El escritor Brian Shelby es el mejor amigo del protagonista, con el cual tiene un contrato para publicar su libro. Compañero fiel y sincero desde muchos años, chico agradable,

simpático pero un poco desafortunado, sobre todo en amor.

El psiquiatra es el doctor Curtis McCabe, ideado por la empresa de criogenia para ayudar a David a resolver su caso y su pasado, a entender la verdad por lo que refiere la situación confusionaria del joven, como un padre hace con sus hijos.

Edmund Ventura, de the Oasis Project, o sea Life Extension, es la persona con la cual David firmó el contrato y el supervisor de su vida onírica; aparece otras veces a lo largo de la historia para ayudarlo a recrear su buen sueño, sin éxito. Al final es el que va aclarando todos los hechos que han sido borrados de la mente del protagonista y también la reacción de sus amigos por su muerte.

Hay otra figura importante, nueva, Thomas Tipp, amigo del padre de David y asistente fiel del joven; lo apoya contra los socios para obtener el control completo de la empresa.

El cineasta Cameron Crowe elige hacer un “self-conscious remake”: la historia española hace de fondo y viene adaptada e interpretada como un homenaje a la obra de Amenábar; el primer elemento es hacer actuar el rol de Sofía a Penélope Cruz, conexión entre los dos países (Berthier, 2007:279).

Todos los actores son estrellas de Hollywood: Cameron Diaz, Jason Lee, Kurt Russell, Noah Taylor and Timothy Spall, los cuales representan la identidad americana de esta película, de hecho, Tom Cruise, en cuanto icono de belleza yanqui, no tiene una cara



desfigurada hasta parecer un monstruo, sino permanece más reconocible por el público. Además, Penélope Cruz representa la figura del hispano hablante que se incorpora en el país, fenómeno que ocurre a menudo en el contexto de este cine (Berthier, 2007:278).

En su ensayo Herbert explica los principales rasgos típicos del mundo norteamericano y evidentes a lo largo de la historia, que se unen al hecho que la producción es estadounidense, que significa un presupuesto muy elevado gracias a la colaboración con Paramount (2006:30). Es tratado también el tema del trabajo, que en esta película es subrayado por todos los detalles de la oficina y de las reuniones y decisiones que el protagonista tiene que tomar; hay una referencia a la imagen de los “sietes enanos”, apodo de los socios, que evoca la industria de dibujos animados de Disney. Muchas otras se asocian a la cultura pop de EE. UU., como por ejemplo la película a la televisión de *Matar un ruiseñor* (1962) o el cartel de *Jules y Jim* (1962); añadiendo el montaje que se ve cuando David salta del techo, conexo con su infancia y con la ideología cultural americana de la juventud (Herbert, 2006:33).

Herbert sigue subrayando la dualidad entre la figura de la mujer buena y de la mala, que es presente también en *Vanilla Sky*, donde Sofía, mujer ideal y perfecta que salva David, se contrapone a Julie, la chica de unas noches, que no es apta por una relación verdadera. Las dos resultan muy diferentes, a tal punto que el protagonista le confunde, pero, basándose en el estereotipo del patriarcado, la figura femenil no puede

ser el conjunto de los dos modelos y él decide matar la mala (Herbert, 2006:34).

Símbolo del rico Nuevo Mundo es la ciudad donde tiene lugar la película: Nueva York, con Times Square, Manhattan y todos sus detalles de la publicidad, hecha por carteles y pantallas, que representa el consumismo y la relación entre cada sujeto y la sociedad (Herbert, 2006:29). Junto a esto concepto, se añade otro, a subrayar el rol de potencia económica mundial de America, o sea el World Trade Center y las torres gemelas que todavía aparecen en la obra del cineasta americano; esta película es una de la últimas en las cuales estos edificios aparecen, a causa del ataque terrorista de septiembre 2001 (Herbert, 2006:36).

La banda sonora de *Vanilla Sky* es controlada por Crowe y su mujer Nancy Wilson, ellos eligen una cita para cada secuencia, con el intento de crear clima y ambiente adecuados, aunque permanece el intento de representar siempre la cultura pop del fascino norteamericano. Quieren principalmente subrayar la característica de David, es decir un chico que pertenece a un mundo bien estante, con estilo de vida libre y también aculturado (Jordan, 2012:127-128).

Las canciones elegidas son varias y de los intérpretes más varios, como Bob Dylan, R.E.M., Bruce Springsteen, The Rolling Stones, U2, The Chemical Brothers y otros; pero hay también dos pistas nuevas, cantadas una de Paul McCartney, *Vanilla Sky*, y una de Cameron Diaz, *I fall apart*. Las referencias culturales son también objetos, como las guitarras que se ven en el apartamento del protagonista, para honrar a Bob Dylan,

Björk and John Coltrane; hay también imágenes de artistas como Rothko, Malthus, Matisse y otros (Jordan, 2012:127-128).

Crowe elije mantener la misma estructura narrativa del original *Abre los ojos*, con su complejidad y sus flashbacks, él traslada su enfoque a las palabras, las características de los personajes, la emociones y la atmosfera de cada secuencia. Todo esto, unido a la música estudiada en cada detalle, para enganchar al público, crea un género «LoveHateDreamsLifeWorkPlayFrienshiopSex» que diferencia *Vanilla Sky* de la versión española (Jordan, 2012:129).

La conclusión, de ambas las obras, presenta una circularidad narrativa, las películas se cierran con la misma frase que invita el protagonista a abrir los ojos para una nueva vida, dejando abierta la trama a nuevas rutas (Ferrer, 2011:153).

## 4- El sueño

Sueño, del latino *somnus*, se puede definir como los «sucesos o imágenes que se representan en la fantasía de alguien mientras duerme». <sup>6</sup>

«Hay un tipo de sueño que merece nuestra singular atención. Me refiero a la pesadilla, que lleva en inglés el nombre de *nightmare* o yegua de la noche, voz que sugirió a Víctor Hugo la metáfora de *cheval noir de la nuit* pero que, según los etimólogos, equivale a ficción o fábula de la noche. *Alp*, su nombre alemán, alude al elfo o íncubo que oprime al soñador y que le impone horrendas imágenes. *Ephialtes*, que es el término griego, procede de una superstición análoga» (Borges, 1976:8).

### 4.1- La teoría de los sueños

Desde la antigüedad, diversas civilizaciones han dado gran importancia a los sueños, interpretando y dando su significado y dando sus pensamientos de vez en cuando. Los antiguos egipcios lo veían como un medio para comprender y conocer el destino y el papel del hombre en el universo y como medio para comprender las enfermedades y curarlas. Para los babilonios era el medio de los dioses de revelar sus intenciones al hombre; en la Grecia clásica el sueño se veía con diferentes facetas: la expresión de los deseos reprimidos durante el día, o una forma de entender el estado de salud. Para los

---

<sup>6</sup> Real Academia Española. (2021). Diccionario de la lengua española. Consultado en <https://dle.rae.es/sue%C3%B1o?m=form>

textos sagrados judíos, el sueño adquiere intuitivamente un significado teológico. A pesar de las diferentes interpretaciones, aquí sólo mencionadas, el papel del sueño como medio profético, de clarividencia o con significado taumatúrgico se compartió entre las diversas civilizaciones antiguas (Capogna, 2014).

En el siglo XX se desarrolla la investigación sobre los sueños; Sigmund Freud<sup>7</sup>, padre del psicoanálisis, decidió analizarlos utilizando los suyos para hacer un análisis, y escribió una teoría en su obra *Die Traumdeutung*<sup>8</sup>, la cual primera edición fue del 1899, publicada en 1900. Es la primera de otras dos que, afirma él, tenían el intento que neurosis y psicosis fueran consideradas en el estudio de la ciencia (Freud, 2015:7-10).

Afirma Freud que el objetivo de este proyecto era demostrar «que existe una técnica psicológica que permite interpretar los sueños y que, cuando se utiliza este método, cada sueño resulta ser una estructura psicológica significativa, que pertenece a un determinado punto de la actividad anímica de la vida despierta» (Freud, 2015:23).

Al comienzo de su obra se presenta una digresión general de la literatura antecedente

---

<sup>7</sup> Sigmund Freud nació el 6 de mayo de 1856 en Freiberg de padres judíos, con los cuales se trasladó antes en Leipzig y después en Viena donde se establecieron. Joven muy talentoso, a los 17 años ingresó a la Universidad de Viena en la facultad de medicina, graduándose en el 1881. Su mentor fue el profesor Joseph Breuer, un médico que se ocupaba de enfermedades nerviosas. Se casó con Martha Bernays en el 1886, madre de sus seis hijos. Importante en su vida fue el médico Wilhelm Fliess con el cual Freud mantuvo correspondencia por algunos años. Muchas fueron las obras que escribió dado por su interés por la psicología. Sus estudios y su trabajo en el ámbito de la psique y del subconsciente continuaron hasta que, a causa de la anexión de Austria a la Alemania de Hitler, Freud se instaló en Londres en junio de 1938. Murió el año siguiente, el 23 de septiembre, a consecuencia de un cáncer de paladar, que le afectaba desde el 1917.

(Enciclopedia Treccani consultado 24.12.2021 en <https://www.treccani.it/enciclopedia/sigmund-freud/>)

<sup>8</sup> Traducción: *La interpretación de los sueños*.

hasta su época, podemos mencionar Burdach, Fichte, Delboeuf, Jessen, Myers, Strümpell; Maury, Hildebrandt, Binz, Calkins y Pilcz; se trata de muchos científicos que eligieron estudiar el mundo onírico, desde los cuales Freud empezó su investigación. Ellos se planteaban el objetivo de responder a algunas cuestiones: si hay una relación entre la vida real y los sueños; de qué es formado el material onírico; cuáles son los estímulos y las fuentes de los sueños; porqué al despertar olvidamos los sueños; cuáles son las peculiaridades de los sueños; si hay una ética; establecer algunas teorías oníricas y funciones del sueño y por último si hay relación entre sueño y enfermedad mental (Freud, 2015:cap.1).

El propósito de Freud fue demostrar que los sueños pueden ser explicados; por eso interpretarlos significa dar un sentido que pertenece a los actos psíquicos con la misma validez e importancias de los otros actos. A partir de los sueños contados por sus pacientes, él se dio cuenta que el sueño pudiera ser considerado como síntomas psicológicos y aplicar el mismo método de interpretación; apartando, para el estudio científico, los dos procedimientos del mundo profano, que ya existían desde la antigüedad (la interpretación simbólica y el método descifrador). El método simbólico analiza el conjunto del sueño reemplazándolo con otro significado, pero falla por los sueños incomprensibles y confusos dado que se hace por medio de símbolos e intuiciones. El método descifrador va a dar un significado a cada dato de un sueño, que tienen que conectarse teniendo en cuenta, no solo el contenido, sino el soñador,

sus características y condiciones. (Freud, 2015:89-91).

El objetivo de Freud era curar la neurosis a través de la solución de los sueños, prestando atención a los elementos que lo forman, por medio de la autoobservación (sin reflexionar o criticar) incluyendo también los fragmentos que pueden parecer irrelevantes, dándoles un significado que varía según la persona y su condición (Freud, 2015:92-107).

La conclusión del psicoanalista era que el sueño fuera la realización de un deseo latente, a veces escondido en un pequeño detalle o disfrazado en el sueño mismo, aunque con sus singularidades y absurdidades. Este proceso lo definió «deformación onírica», causada intencionalmente para engañar la censura psíquica y por eso las ideas son camufladas en un contenido manifiesto del sueño (claramente muy breve con respecto a la cantidad muy amplias de las fuentes) (Freud, 2015:cap.3-4).

Freud clasificó el material y las fuentes del contenido de los sueños según sus orígenes:

- a) lo reciente ocurrido el día anterior y lo indiferente en la vida despierta;
- b) experiencias infantiles que no se recuerdan durante la vigilia;
- c) fuentes somáticas causadas del cuerpo o de estímulos externos;
- d) sueños típicos similares entre las personas, por ejemplo, los de avergonzamiento ante la propia desnudez, los de la muerte de personas queridas, los de examen y otros (Freud, 2015:cap.5).

La teoría freudiana de elaboración de sueño empieza desde la condensación del

material onírico, o sea que las varias ideas latentes están compresas en un contenido manifiesto; otro mecanismo que se produce es el desplazamiento, o sea la representación de las mismas ideas en un contenido que aparentemente no tiene nada que ver respecto al original o con pequeña modificación de más o menos valor (mientras que las manifestaciones afectivas, como miedo, deseo, alegría, etcétera se mantienen inalteradas). Tercero mecanismo es la simbolización, que utiliza símbolos que vienen de la cultura popular a la cual el soñador pertenece, con los cuales el subconsciente substituye las cosas reales. Freud puso importancia a un cuarto factor, que es la elaboración secundaria del pensamiento despierto; su propósito es de contribuir a formar los sueños controlándolos, criticándolos e interrumpiéndolos (Freud, 2015:cap.6).

El padre del psicoanálisis identificó algunas características: primera es el olvido del sueño cuando se intenta recordarlo, esto es debido a la censura reducida durante el estado de reposo respecto a cuando el individuo despierta; otro rasgo es la regresión de una excitación que, al dormir, pasa desde el inconsciente hasta el preconscious donde, a causa de escasa censura, puede llegar hasta el consciente; en la vigilia el pensamiento se desarrolla en dirección contraria respecto a lo que pasa en el sueño. Fundamental en todo este proceso es el cumplimiento de deseos inconscientes, en muchos casos de origen infantil, que, reforzando su energía, producen un sueño. Según la definición de Freud, el inconsciente es lo que no es accesible por el consciente,



que es lo que se conoce y se percibe; mientras que el preconscious es formado por contenidos que no son conscientes pero fácilmente vuelven a serlo. El proceso primario se refiere al inconsciente que no condiciona el flujo de las energías, el proceso secundario abarca el preconscious y el consciente, en este caso la energía psíquica está limitada, como pasa en el estado de vigilia. (Freud, 2015:379-423)

Otra peculiaridad es la interrupción del reposo cuando hay excitaciones o estimulaciones de la intimidad anímica o sueños intensos que despiertan la atención, hasta despertar al soñador como en el caso de los sueños de angustia. Cuarta peculiaridad es la represión de los recuerdos penosos para evitar lástima y finalmente define el inconsciente como la realidad psíquica que la conciencia presenta parcialmente (Freud, 2015:423-457).

En las décadas siguientes los estudios del psicoanálisis se desarrollaron gracias a la neurobiología y a la investigación académica, siempre a partir de las teorías de Freud. Carl Gustav Jung<sup>9</sup> fue su alumno, pero se distanciaba de él, dado que opinaba que los sueños no fueran solo resultados de un instinto sexual, ellos pudieran utilizarse como aliado para afrontar la vida en la actualidad y en el futuro. Su teoría afirmaba que a través los símbolos y el inconsciente colectivo se pudiese llegar a las informaciones escondidas del soñador (Ghiringhelli; 2009:151).

---

<sup>9</sup> Carl Gustav Jung (Kesswil 1875 - Küsnacht, Zúrich, 1961) fue psiquiatra y psicólogo.

El pensamiento del psicoterapeuta Fritz Perls<sup>10</sup> sobre el sueño recibió la influencia de Freud, pero distanciándose; de sus estudios nació la terapia de la Gestalt. Según esta teoría el conjunto es formado por la suma de todas las partes individuales y por sus acciones reciprocas. El sueño revela proyecciones del individuo y su sistema de defensa, relacionado con el pasado y el presente simultáneamente, por eso el soñador tiene que revivir su experiencia onírica, más que analizarla (Ghiringhelli, 2009:153-154).

Otro estudioso del sueño es el profesor Pio Scilligo<sup>11</sup>; él afirmó de compartir algunos aspectos freudianos, es decir que los sueños tienen significado, que para entenderlos se tiene que interpretarlos y que derivan de emociones y no son vinculados por el consciente (Scilligo, 2009:53-54). En los sueños de las personas se encuentran recuerdos, experiencias, su entorno cultural y su propia identidad, expresados a través símbolos verbales y no verbales, esto es todo lo necesario para entender la vida y la consciencia del soñador (Scilligo, 2009:55).

De hecho, muchos fueron los estudios posteriores a Freud, comenzando de el de Carl Gustav Jung y el de Alfred Adler, añadiendo Erika Fromm y Thomas M. French; estos psicólogos dieron prioridad a los aspectos del sueño, «de problem solving y (...) “auto

---

<sup>10</sup> El doctor Fritz Perls (Berlín 1893 - Chicago 1970) fue médico y psicoterapeuta.

<sup>11</sup> El profesor Pio Scilligo (Formezza-Vb 1928 – Roma 2009) fue psicólogo y psicoterapeuta, fue fundador y director de las Escuelas de Especialización en Psicoterapia de IFREP en Roma, Cagliari y Venecia; director del *Laboratorio di Ricerca sul Sé e sull'Identità*, LARSI-IFREP; director de la revista *Psicologia, Psicoterapia e Salute* de IFREP (Lapertosa, 2009:52).

reparación”» (Fosshage, 2009:111). Una de las teorías más modernas es la del doctor Fosshage<sup>12</sup>, el cual afirmó que «la investigación confirma que el sueño es un proceso mental complejo que actúa una esencial función adaptativa» (Fosshage, 2009:112). Además, añade que la actividad cognitiva, consciente e inconsciente, procesa las informaciones psíquicas y el sueño las organiza combinando presente y pasado, creando nuevas imágenes, incorporando pensamientos, solucionando contradicciones y/o sentimientos, o sea regular y ajustar la situación (Fosshage, 2009:113-117). Fosshage no comparte la teoría clásica por lo que se refiere la diferencia entre contenido latente y manifiesto; opina que no hay una transformación del material onírico y se tiene que entender cuáles imágenes una persona elige, porqué y qué significado les da, incluyendo el hecho de que no se recuerda claramente los sueños (por eso no tiene un sentido encubierto, al contrario, ambiguo y no completo) y son metáforas, contados y examinados de manera subjetiva (Fosshage, 2009:126). Como afirma Fromm, se trata de un «lenguaje en el que expresamos una experiencia interna como si fuese una experiencia sensorial» (Fosshage, 2009:125); son imágenes (más o menos complejas según la capacidad mental del soñador) utilizadas para transmitir pensamientos, no

---

<sup>12</sup> James L. Fosshage PhD. (conocido por su trabajo sobre los sueños) es psicólogo, psicoanalista y psicoterapeuta en la ciudad de Nueva York y Tenafly, Nueva Jersey. Es cofundador, director de la junta, miembro de la facultad y supervisor del Instituto Nacional de Psicoterapias (NIP), docente y supervisor del Programa Nacional de Capacitación del NIP; miembro fundador del Instituto para el Estudio Psicoanalítico de la Subjetividad (IPSS); profesor Clínico de Psicología (Cofundador de Relational Track) en el Programa Postdoctoral en Psicoterapia y Psicoanálisis de la Universidad de Nueva York; y miembro de la facultad y supervisor del Centro de Estudios Relacionales Stephen Mitchell para Psicoanálisis Relacional. Véase su sitio <https://jamesfosshage.net/>

algo escondido, sino las preocupaciones y los conflictos; por consiguiente, el psicoanalista puede conocer los rasgos de personalidad y las situaciones importantes para el paciente (Fosshage, 2009:126).

Cabe tomar en cuenta que cada teoría es el desarrollo de las anteriores y «los descubrimientos de la técnica nos iluminan sobre nuevos detalles y nuevos horizontes» (Scilligo, 2009:54).

#### 4.2-César: desde sueño hasta pesadilla

El cine surrealista recurre al mundo onírico con el intento de describir el inconsciente y los rasgos de la psique menos evidentes; como afirma María del Mar Chicharro Merayo este recurso es «para mostrar aspectos psicológicos como las obsesiones, deseos o angustias, que no siempre se adivinan en los rostros, y que de otra manera son difíciles de visibilizar» (Chicharro Merayo, 2009:6).

Para el consumo de masa, el sueño, en esta arte, es representado en manera accesible a todos los espectadores; algo que sea apropiado y fácil de entender por la mayoría de la gente. Por otra parte, el cine contemporáneo quiere relatar en el ámbito ficcional, para recrear condiciones de irreal con características plausibles, que sea algo inteligible. Se crean un contexto irracional y absurdo, a veces, aunque no se trate de sueños; por ejemplo, *El milagro de P. Tinto* (1988) de Javier Fesser, *El bosque animado* (1987) y *Amanece* (1988) de José Luis Cuerda (Chicharro Merayo, 2009:7).

*Abre los ojos* presenta el punto de vista por parte del protagonista, la trama fracturada informa el público sobre sus sentimientos, su pasado y sus anhelos a través sus sueños, mezclando todo de manera que real e imaginación, consciente e inconsciente, lógico e ilógico se confunden (Chicharro Merayo, 2009:8).

Esta película se desarrolla en diferentes realidades, como una matrioska, símbolo del mundo interior de cada individuo. La historia de César tiene cinco niveles, el primero es el de los sueños; el segundo es el mundo real de la cotidianidad, antes y después el accidente, como el día de su cumpleaños y de los días donde intenta recuperar su relación con Sofía. El tercero corresponde al diálogo entre él y Antonio, el psiquiatra, al cual el protagonista cuenta lo que pasa en los dos niveles dichos antes; el cuarto es representado por todo lo que se refiere la empresa de criogenia, o sea la publicidad, el contrato y el suicidio. El ultimo nivel es el que pertenece a la realidad del futuro ciento y cincuenta años después. Todas estas etapas se mezclan y no siempre se entiende en la cual se encuentra el protagonista, sobre todo cuando tiene recuerdos de su pasado, que inicialmente resulta dudoso (Ferrer, 2011:149-150).

La obra de Amenábar se tiene lugar, por la mayoría de los acontecimientos, en el mundo onírico, hay el primer sueño de los minutos iniciales y el segundo, tras el accidente, donde César cuenta un sueño a Sofía. A continuación, hay la vida irreal que el protagonista vive, gracias a un «soporte técnico», o sea la empresa Life Extension, que se ocupa de crear la escenografía elegida por su cliente, guardar artificialmente

este sueño, como un supervisor externo, se trata de una simulación, o sea una reproducción de su vida, donde espacio y tiempo son indefinidos y, en principio, el protagonista percibe todo como real (Cortés, 2016).

La sociedad tiene el objetivo de crear un sueño, en el cual César encuentra la posibilidad de escapar de su condición de dolor, de su fealdad y de sus miedos; huye a una sub-creación que va engañándolo y creando una fantasía semejante a la realidad, que al mismo tiempo se convierte en su vida real. Se puede hablar en este caso de solipsismo<sup>13</sup>, el cual, junto a la hiperrealidad y a la filosofía de la posverdad, presenta un mundo onírico creado por la mente humana en un ciclo ilimitado, donde su percepción vuelve a ser el mundo real (Edman, Gozen, 2019:155-156).

Esta nueva realidad es perfecta para cumplir los deseos de César, solo tiene que pensar lo que quiere para que se cumpla; de hecho, los médicos pueden operar su rostro, su amada lo corresponde y su mejor amigo le perdona de su traición. Este mundo es el solo que él percibe, todo es una reconstrucción de su mente, independiente de lo real. Como afirma la filosofía solipsista, «nada existe excepto el estado presente de la propia conciencia» (Edman, Gozen, 2019:157).

El lugar en el cual vive César, elegido con la cláusula 14 del contrato, es el fruto de su imaginación, se encuentra en una hiperrealidad; Jean Baudrillard la define un conjunto

---

<sup>13</sup>Forma radical de subjetivismo según la cual solo existe aquello de lo que es consciente el propio yo. (Diccionario de la Real Academia Española <https://dle.rae.es/solipsismo?m=form>)

de modelos en un espacio indefinido. Este mundo es la simulación de la vida real, a través el renacimiento artificioso de los signos que permiten crear una realidad equivalente sin distinguir más lo que es falso y lo verdadero. «No se trata ya de imitación, ni de reduplicación, e incluso ni de parodia. Se trata de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, una operación de disuasión de todo cada proceso real por su doble operativo, máquina señalética metaestable, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real, cortocircuita todas sus energías» (Baudrillard, 1980:46-47).

En la hiperrealidad es creado un simulacro, por medio de cuatro fases consecutivas: «es el reflejo de una realidad profunda; enmascara y desnaturaliza una realidad profunda; enmascara la ausencia de realidad profunda; carece de relación con cualquier realidad: es el puro simulacro de sí misma» (Baudrillard, 1980:51-52).

Se puede conectar esta teoría con lo que hace la empresa Life Extension, ella crea por su cliente un mundo de ilusión, recrea una vida virtual, los lugares y la gente; la base es lo que quiere César, de vivir siempre en su ciudad y pone una máscara, borrando de su mente la firma del contrato y su suicidio. En la práctica, distorsiona la realidad a tal punto que el protagonista no identifica que se encuentra en un sueño desde el empalme de la noche en la cual se duerme en la calle borracho. En aquel momento, él empieza su vida virtual.

Se trata de un simulacro que puede recordar el complejo Disney World, que, según el

sociólogo francés, es la demostración de un mundo que, aunque no sea el real, parece auténtico. La estructura no es falsa, sino simula espacios, encubriendo la realidad externa; reproduce felicidad y sentimientos, en forma de personajes que actúan un rol ideal de amigos. Las personas se encuentran en una realidad que finge los valores humanos de América, ocultando la vida afuera, hasta transformarla en una hiperrealidad. Este mundo, sin tamaño, es un elemento disuasivo de la realidad, que con su aspecto infantil engaña todos en una dimensión congelada, como su creador, que, según la leyenda, está esperando la resurrección en el futuro gracias a la criogenia (Baudrillard, 1980:59-60-61).

En la realidad de César todo es magnífico, todos sus deseos se cumplen, su rostro es operado por los cirujanos, Sofía lo ama y su amistad con Pelayo es sólida; la realidad virtual creada por Life Extension funciona bien. Se puede conectar esto contexto con la teoría de Fosshage, según el cual los sueños es el conjunto de las imágenes elegidas por el soñador, se trata del código non verbal con el cual la persona puede contar para formular sus pensamientos. Además, quien sueña, incorpora la imagen que tiene de sí mismo, de los otros, de sí mismo con los demás y de cómo se relaciona con estas personas (2009:127).

El protagonista es feliz, hasta cierto punto, que su rostro vuelve a ser deformado por un momento y Sofía se convierte en Nuria: hay una falla en el sistema. El inconsciente se manifiesta, tiene fuerza hasta el punto de salir y mostrarse; en la vida virtual, que



aparece perfecta, casi inhumana, aparece la espiritualidad de César, que representa su psique. Hay una tiniebla que rompe su idilio y que saca sus miedos, modificando su comportamiento, casi como fuera esquizofrénico (García, 2008:376).

Inicialmente el protagonista no entiende que está pasando y porque hay estas alucinaciones; él cree que Nuria no está muerta, que el accidente no la ha matada, que quiere robar la identidad de Sofía, de eso es una impostora. Por lo que se refiere a este mecanismo, Spork afirma que el sueño permite que se saquen los recuerdos que están escondidos en el cerebro. Este procedimiento ocurre a través de escenas individuales y no conectadas, que parecen sin sentido u orden y que sin análisis no pueden ser entendidos (2008:245).

Desde el punto de vista de la interpretación de los sueños, podemos destacar algunos rasgos explicados en la parte antecedente de la teoría freudiana; encontramos en César un deseo latente, que es representado de manera absurda, como resultado de la deformación onírica, a través las alucinaciones de su rostro destrozado y del desdoblamiento de las dos mujeres, o sea el contenido manifiesto. En relación con lo estudiado por el padre del psicoanálisis, las fuentes de este sueño pueden ser lo recién ocurrido y algo que en la vida despierta parece irrelevante; se trata de los delirios del joven, que están conectados a sus traumas no superados, es decir el choque causado por Nuria, su fealdad, el rechazo de Sofía, la traición de la amistad con Pelayo y su soledad. El material onírico es condensado, desplazado y simbolizado por el sueño,

encubriendo el verdadero significado; de hecho, los sueños no son claros al principio, la interpretación resulta difícil, dado que son representados compresos, modificados y a través símbolos. A causa del proceso de regresión los pensamientos inconscientes llegan al subconsciente y, dado que en esta parte de la conciencia hay escasa censura, o sea menos bloques, pasan al consciente; de esta manera los deseos y las perturbaciones inconscientes de César se manifiestan en el sueño, aunque fueran recuerdos reprimidos porque dolorosos.

Esta perspectiva es compartida también por Richard k. Curry en su ensayo *Opening Minutes Open Our Eyes ... Alejandro Amenábar's Abre los ojos* (2018:318), afirmando además que en la película se encuentran varios elementos que pueden ser considerados residuos del pasado del protagonista. Estos indicios, en forma de imágenes, frases, ideas y deseos, nacen en la vida real del protagonista y se revelan en la onírica. Los primero más evidentes son las secuencias de la publicidad televisiva de la empresa de criogenia, a casa de Sofía después la fiesta de cumpleaños; estas aparecen varias veces en el sueño ficticio y finalmente en la cárcel psiquiátrica, que enciende una conexión en la mente de César y puede entender a que se refieren sus sueños recurrentes sobre una oficina. También el representante Serge Duvernois es un detalle que se repite, no solo en los anuncios, sino en persona, en el bar y sobre todo en el restaurante, por explicar al protagonista que puede evitar de crear efectos adversos en su idilio (Curry, 2018:319).

En relación con el aspecto verbal, hay dos ejemplos, el primero es la pregunta “¿Crees en Dios?” que Nuria hace antes del accidente y que repite el psiquiatra Antonio en la celda. El segundo es la frase de César dirigida a Pelayo, cuando están jugando a squash y hablan del aspecto físico que crea al amigo problemas con las mujeres; el protagonista afirma que “Mucha gente cambiaría su cara por la tuya. Eres completamente normal. Eres guapo.” Se trata de la misma afirmación del psicoanalista en el baño de la Life Extension, para convencer César que su cara fue operada y que se quite la máscara; aunque el joven se ve todavía disfrazado (Curry, 2018:319-320).

Adicionalmente Curry menciona el aspecto visual, o sea las fotografías, una es la que hace Pelayo a sus dos amigos en el bar, en esta Sofía se convierte en Nuria a causa de las alucinaciones de César, como el dibujo de su amada hecho cuando se conocieron. Hay además todas las fotografías que están en el apartamento de la actriz, son las mismas de la secuencia de la vida real, pero en la onírica, a causa de su trauma pasado, se convierten todas y aparece Nuria (Curry, 2018:320).

Como afirman muchos estudios, mencionados en la sección teórica antecedente, el sueño se basa sobre los acontecimientos pasados, los pensamientos y los sentimientos, los cuales son elaborados y transformados en imágenes. De acuerdo con la investigación de doctor James Fosshage, ya explicada, la actividad onírica tiene la función de solucionar problemas y reparar la psique individual, organizando la situación por lo que se refiere conflictos y preocupaciones.

Esta función es realizada por el psiquiatra que ayuda a César volviendo a su pasado, porque quiere entender la motivación del asesinato de su novia, haciendo preguntas, conectando sus respuestas y también a través la hipnosis; todo esto para profundizar en la psique del joven, utilizando recuerdos y sueños, que, como muchos psicoanalistas sostienen, ayudan a entender la vida y la consciencia del soñador. En segundo lugar, hay Duvernois que en el bar intenta ayudarlo, dándole sugerencias para terminar el infierno que se está creando; sobre todo es fundamental su discurso final, dando a César la llave para dar significado a su angustia y su confusión, permitiéndole de ejercer su facultad decisoria si seguir en un mundo onírico o no (Rivero, 2019:81).

Fosshage, en su ensayo *Le funzioni organizzative dell'attività mentale del sogno*, él afirma que en la actividad onírica la organización de la psique tienen efectos variables; hace resaltar que «la pesadilla, por ejemplo, revela un intento marcadamente fallido de hacer frente a un estímulo o conflicto que produce mucha ansiedad» (Fosshage, 2009:125). El protagonista de la película se encuentra en la celda y, en un momento de pérdida de memoria, no se acuerda más del asesinato de su novia; su estado de olvido se refiere a lo no superado que permanece en su inconsciente, aunque algunas experiencias fueron borradas de la empresa de criogenia de su mente. Esto es típico de los relatos no lineales que representan dramas escondidos de personajes disparatados (Sorolla-Romero, 2018:34). Los traumas pasados afloran, a pesar de la intención de

olvidar o eliminar los sufrimientos; ellos siguen el protagonista dado que hacen parte de su mente; de ahí que, el sueño es el conjunto tanto de su vida ilusoria como de las inquietudes que intenta suprimir (Sevilla Vallejo, 2019:31). César todavía no ha procesado sus perturbaciones, sus fantasmas interiores todavía existen: la fealdad, la soledad, sus vanas relaciones amorosas, el temor de la muerte; todos estos causan escasa autoestima, incertidumbre, confusión y angustia (Sempere, 2004:162-163).

Gracias a sus residuos de la vida real, el protagonista reconoce la empresa Life Extension en la publicidad de la televisión y, con Antonio, va a la Torre Picasso para tener respuestas a sus dudas. El empleado le explica cómo trabajan y describe la cláusula 14, la que lleva al paraíso; de ahí César se da cuenta que puede ser la situación suya y pregunta que puede pasar si hay fallas y la contestación es que “el subconsciente puedes jugar una mala pasada”. El joven empieza a tener consciencia de que hay una condición confusa, que probablemente se encuentra en un sueño y que quiere despertarse; finalmente encuentra otra vez a Serge Duvernois que le da la posibilidad de aclarar que está soñando.

*«El sueño lúcido es un estado en el que el soñador toma el control de su sueño, sabiendo que eso es un sueño»* (Edman, Gozen, 2019:158). Por lo general, cuando soñamos, no tenemos la capacidad de controlar nosotros y tampoco los sueños, hasta tal punto que no entendemos si es realidad o no. Mientras que, en el sueño lúcido, el soñador es supervisor de su mundo onírico, y es consciente de su estado (Edman, Gozen,

2019:160). El protagonista, en la azotea, se percata que no está en el mundo real, sino en el creado por Life Extension; en base al contrato firmado él es muerto y vive en un mundo virtual con el objetivo de escapar de sus problemas. Ahora tienes todos los elementos para elegir si terminar de vivir en su imaginario o “renacer”, aunque si han pasado ciento y cincuenta años. Despidiéndose de sus amigos, recreados por su mente, prefiere una vida real y decide de saltar desde el rascacielos. Esta es la única manera de despertarse y puede recordar lo que teoriza Freud, expuesto anteriormente, o sea que el sueño puede ser interrumpido cuando hay excitaciones o estimulaciones intensas que suben la atención. Seguramente un suicidio a través un salto desde muy alto puede ser el correcto impulso para terminar esta pesadilla.

El desarrollo de obras con una trama no lineal, como *Abre los ojos*, representa el punto de vista personal de personajes angustiados y perturbados, ellos tienen que superar los obstáculos y las dificultades; resolver estas situaciones, consideradas experiencias intensas, permite que la razón aniquile a los monstruos y los miedos de la mente. Esta es una evolución con la cual poder purificarse o liberarse o transformarse; proceso que ocurre también en las historias de tragedia clásica o de renovación vanguardista o de moderna erradicación cultural. Los engaños, la falsedad y la vulnerabilidad del ánimo se convierten en fijaciones y turbaciones que interfieren en el logro de la verdad, la cual está ella misma en tela de juicio (Sorolla-Romero, 2018:41).

Los monstruos creados por los personajes obsesionados y traumatizados, a causa de

la racionalidad ofuscada, pueden recordar la obra de Francisco de Goya y Lucientes, *El sueño de la razón produce monstruos* (figura al principio del capítulo), estampa número 43 de los *Caprichos*, impresa en 1797-1799.

Esta obra, a primera vista, trata de la lucha contra supersticiones y vicios humanos, como en la ideología iluminista; en realidad es un pensamiento más profundo, que entra en el alma de los individuos. Miedos y fantasmas de la mente que eran ocultados, son ahora visibles a través las obras del artista (Marci, 2018:98-99).

Entre 1792 y 1793 Goya es enfermo y esto le causa sordera, llevándolo a agudizar la visión, que le permite de profundizar la propia alma, la intimidad y el mundo, cambiando su estilo de pintura. Parece exiliado en su íntimo, esto ofrece la posibilidad de cambiar perspectiva de análisis y detectar sus fantasmas interiores y sus terrores, sus pesadillas y sus monstruos (Marci, 2018:101-102).

La didascalia de la obra curada por el Museo del Prado, hay las interpretaciones del autor Roberto Alcalá Flecha, que se encuentran en su obra *Literatura e ideología en el arte de Goya* (1988). Una que afirma la opinión de Goya en la capacidad de la razón de hacer desaparecer la ignorancia y la confusión que crean oscuridad y de eliminar los errores y las malas costumbres de las personas, difundiendo verdad que ilumina las mentes. Otra interpretación tiene fundamento en la teoría estética del arte neoclásico, según el cual razón e imaginario son conceptos contrapuestos y que tienen que ser integrados por el artista; esto significa que, a través de la razón, el artista tiene que poner límites

a la fantasía, considerando que, sin la intervención de la primera, la imaginación crea monstruos (1988:444-453).

En esta película el espectador tiene que poner atención para entender lo que es verdad y lo que es irreal; los dos aspectos son mezclados a lo largo del relato, a veces no se entiende en que realidad se encuentra el protagonista. El público tiene que reflexionar también sobre sí mismo, esta trama, compleja y desestructurada, nos conduce a ponderar sobre el pasado y sobre el futuro que no se puede evitar y es desconocido; este final deja mucho misterio y preguntas, pero sin respuestas (Martin, 2002). Los espectadores tienen que “abrir los ojos”, quizá, estén soñando.



## 5- Conclusiones

En esta investigación se ha analizado la película *Abre los ojos* de Alejandro Amenábar poniendo atención a las características del cineasta que se repercuten en su obra desde el punto de vista técnico y del periodo histórico; sobre todo se ha dado relieve al tema del sueño, abordado en una manera nueva.

Para empezar, se ha realizado una descripción más profunda del director, sobre sus orígenes y sobre lugar y tiempo de su infancia y adolescencia; esto porque son experiencias que han caracterizado sus pensamientos, su estilo de vida, su método de trabajo, sus referencias y sus propias preferencias cinematográficas.

A continuación, se ha también facilitado un marco general del desarrollo del cine en la década de los 90, para explicar que Amenábar pertenece al "Joven Cine Español", describiendo cuáles son las diferencia respecto a los autores antecedentes. Esta generación, leja del franquismo y de la posguerra, cambia temas, personajes y motivación básica de operar en este ámbito, son más actuales e innovadores. Se debe tener en cuenta estos rasgos dado que de explican el contesto y las influencias histórica del cineasta.

A partir de esta evaluación su pueden subrayar los rasgos a los cuales él pone atención, que resultan sobresalientes, como el plan visivo, la música, la subjetividad y el impacto que otros autores en literatura y en esta séptima arte tienen en Amenábar. Analizando

al joven director se entiende también que es un artista completo, a 360 grados; esto es peculiaridad suya, dado que cuando realiza una película no solo se ocupa de la dirección, sino también del guión, de crear la música, de la fotografía y de los actores. Se quiere indicar su motivación, o sea de contar algo que le guste y que el espectador se quede pegado a la butaca; el objetivo de sus películas es de hacer preguntas para que se reflexione sobre temas juzgados importantes.

El género que gusta a Amenábar es el thriller, lo que espanta y no lo que da asco; así podemos enmarcar *Abre los ojos*, ya empezando de su trama, donde hay dos triángulos amorosos: el primero entre César, Nuria y Sofía y el segundo entre César, Sofía y Pelayo. Estos son los jóvenes personajes principales, entorno a los cuales se desarrolla la historia. El joven principal no acepta su cambio de aspecto físico y prefiere morir, ser criogenizado y vivir en un mundo virtual pensando que todo sea real, hasta que el subconsciente le confunde la ideas y tiene que investigar para conocer la verdad.

En seguida se han visto cuales son las peculiaridades técnicas de esta obra, empezando por el género de amor, con thriller y ciencia-ficción; además hemos analizados los personajes y sus actores y el desarrollo del guión y de la trama, con su estructura narrativa fracturada y su banda sonora. Doto esto para examinar la obra desde varios puntos de vista y expresar la opinión que Amenábar no es solo un director, sino mucho más, regalándonos relatos excepcionales y únicos.

Luego se ha puesto atención también a la adaptación americana *Vanilla Sky*, con todas

las informaciones para que se aprenda que el joven cineasta crea obras que son una mezcla perfecta entre cine nacional y cine americano. Por temas, lugares, cultura y narrativa se puede definirlo transnacional, dado que sus guiones permites ser desarrollado en cual siquiera país.

De los temas tratados lo que hemos investigado es el del sueño, que es abordado diferentemente respecto a otras obras, no se quiere simplemente contar algo inventado, sino es un medio para reflejar sobre argumentos como el aspecto físico, los traumas irresueltos y el miedo de la muerte. En primer lugar, hemos resumido la teoría freudiana e de estudiosos posteriores; en segunda instancia hemos empleados estas normas para analizar el sueño de César. Las reglas del psicoanálisis son reconocibles en esta historia, como bien la filosofía de la hiperrealidad y del solipsismo; en último hemos comparado este sueño del siglo XX con el dibujado por Goya en el siglo XVIII, evidencia de la intertextualidad del cineasta.

*Abre los ojos* se diferencia, de las otras películas del mismo cineasta, a primera vista por la ambientación en el mundo onírico del subconsciente de César; pero no solo por este motivo. Respecto a *Tesis*, la ciudad de Madrid tiene más relieve; mientras que *Mientras dure la guerra* se desarrolla en Salamanca. Se denota también que historias como estas dos no puedes ser trasladadas a otros países; de hecho, la trama de la segunda obra de Amenábar se transforma en la americana *Vanilla Sky*. Hay obras que tienen base en acontecimientos realmente ocurridos, son *Mar adentro*, que cuenta la vida de una

persona real Ramón Sampedro, *Ágora*, de Hipatia de Alejandría, *Mientras dure la guerra*, con protagonista el escritor y político Miguel de Unamuno; y también *Regression*, que toma inspiración de la crónica americana del fin del XX siglo. *The others* es el primero en lengua inglés, que se sitúa en EE. UU. en la segunda posguerra y habla de fantasmas; mientras que la obra analizada en esta tesis se desarrolla en España en los años 90 y trata de personajes que pueden ser los jóvenes reales de esa época.

En conclusión, el trabajo es a prueba de la atención que pone Amenábar sobre los detalles de sus relatos, que no solo tienen éxito de taquilla, sino hace reflexionar sobre temas importantes que resultan ser actuales también en el tercer milenio. El cineasta, no obstante, su joven edad es un genio también por ir más allá de una simple historia, que tiene incluso conexiones entre arte, literatura y cine; se nota también su talento, puesto que pone en cada película finales abiertos para seguir en las propias fantasías y los propios sueños.

Como cuenta William Shakespeare en su obra *La tempestad*, en el cuarto acto: «Estamos tejidos de idéntica tela que los sueños, y nuestra corta vida se cierra con un sueño», por eso tenemos que “abrir los ojos”.

## 6- Agradecimientos

Al final de este viaje, personal y académico, quiero agradecer a todas las personas que me han apoyado siempre y han creído en mis capacidades.

Mis padres Flavio y Daniela, que me han regalado la vida; mi hermana Alessia, la mejor del mundo, con su fantástica familia, que un poco es también la mía (mi cuñado Andrea, mis sobrinos Davide y Gioele).

Mis amigos Stefania y Claudio, que desde el primer día que nos conocimos, confiaron en mis habilidades, más que yo.

Último pero mi partidario mayor, Diego, mi novio, que me entendió perfectamente desde el principio, como nadie ha hecho antes. Es mi compañero de vida y de sueños.

## 7- Filmografía

Amenábar, Alejandro. *Himenóptero*, España. 1992

Amenábar, Alejandro. *Luna*, España. 1994

Amenábar, Alejandro. *Tesis*, España. 1996

Amenábar, Alejandro. *Abre los ojos*, España. 1997

Making Of: "ABRE LOS OJOS". *Cuadernos de rodajes*. España. 1997

Crowe, Cameron. *Vanilla Sky*, Estados Unidos. 2001

Amenábar, Alejandro., *Me encanta (I love it)*, videoclip de Nancys Rubias, España. 2013

Amenábar, Alejandro. *Vale*, España. 2015, (cortometraje comercial para la empresa de cervezas Estrella Damm)

Amenábar, Alejandro., *Danielle*, España. 2017, (cortometraje comercial para la Lotería de Navidad)

## 8- Bibliografía

Baudrillard, Jean. *Simulacri e imposture, bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*.

Bologna, L. Cappelli spa, 1980

Berthier; Nancy. «Cine y nacionalidad: el caso del remake». *Miradas "glocales": cine español en el cambio de milenio*. (curado por) Burkhard Pohl, Jörg Türschmann, 2007, pp.

337-350

Borges, José Luis. «Prologo». *Libros de sueños*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor Srl,

1976, pp. 7-9

Chicharro Merayo, M<sup>a</sup> del Mar. «El sueño y su representación cinematográfica. La lectura de lo irracional en Abre los ojos». *Área Abierta*, n. 23, 2009, pp. 1-16,

Curry, Richard K. «Opening Minutes Open Our Eyes... Alejandro Amenábar's Abre los ojos». *Bulletin of Spanish Studies Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, n. 95:3, 2018, pp. 307-326

Deveny, Thomas. «Alejandro Amenábar, Composer». *Bulletin of Spanish Studies Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, n. 87:2, 2010, pp.

195-224

D'Lugo, Marvin y Smith, Paul Julian. «Auteurism and the Construction of the Canon».

*A Companion to Spanish Cinema*, ed. Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic, 2012, pp. 113-151

Edman Timucin Bugra, Gözen, Hacer. «The lucid dream of an unconscious solipsist: post-truth and hyper-reality in Vanilla Sky». *Interstudia, The construction of reality in the post-truth age*. n. 25, Alma Mater, 2019, pp. 148-169

Fosshage, James. «Le funzioni organizzative dell'attività mentale del sogno». Lapertosa Neda (a cura di), *Il divenire del sogno*, Quaderni di psicologia Analisi transazionale e Scienze Umane, n. 51-2009, pp. 110-145

Freud, Sigmund. *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 2015

García-Fernández, Carlos. «Horizontes discursivos y desconcierto en la película "Abre los ojos"». *Estudios Humanísticos. Filología*, n. 30, 2008, pp. 371-378

Ghiringhelli, Hélène. «Il sogno, specchio dell'inconscio». Lapertosa Neda (a cura di), *Il divenire del sogno*, Quaderni di psicologia Analisi transazionale e Scienze Umane, n. 51-2009, pp. 147-163

Gomez Pin, Víctor y Echevarria, Javier. «Los sueños y la lógica, según Freud». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol.2, n.3, 1982, pp.33-58

Herederó, Carlos F. *Espejo de miradas. Entrevista con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, España, 1997

Herederó, Carlos F. *20 nuevos directores del cine español*, Alianza Editorial, Madrid, 1999

Jordan, Barry. *Alejandro Amenábar*, Manchester University Press, 2019



Knollmueller, Marit. «Death is a dream: Placing *Abre los ojos* in a Spanish tradition».

*Studies in European Cinema*, n. 6:2-3, 2009, pp. 203-214

Marci, Tito. «El sueño de la razón produce monstruos. Goya, l'illuminismo e il terrore».

Fabiana Ambrosi; Carolina Antonucci; Ida Xoxa (a cura di), *Per un lessico della paura in*

*Europa. Spunti per una riflessione*. Roma, Sapienza Università Editrice, 2018, pp. 93-111

Martin, Adrian. «Cinephilia as War Machine» *Framework: The Journal of Cinema and*

*Media*, 2009, vol. 50, N. 1/2, pp. 221-225

Martinez, Horacio Gabriel. «Los “sueños de examen”: una falla en la función del

sueño» *Perspectivas En Psicología*, vol.13, n.1, 2016, pp. 56-60

Medina de la Viña, Elena y Fernández García, José. «Nuevo cine español: cine, cine,

cine, más cine, por favor». *Fonseca, Journal of Communication*, n. 9, 2014, pp. 85-117

Olsen, Mark. «A young spanish filmmaker gets more than lucky». *Film Comment*, Vol.

38, n. 3, 2002, p.10

Padilla Castillo, Graciela. «Alejandro Amenábar. El alumno que quiso superar a sus

maestros». *Revista de Comunicación de la SEECI*, n. 16, 2008, pp. 1-27

Ravazzolo, Antonella. «Premessa». *L'interpretazione dei sogni*, 2015, pp. 7-10

Richardson, Nathan E. «Youth Culture, Visual Spain, and the Limits of History in

Alejandro Amenábar's *Abre Los Ojos*». *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* n.

27:2, 2003, pp. 326-46

Rotondo Anna. «Amo la compagnia dei miei sogni». Lapertosa Neda (a cura di), *Il divenire del sogno*, Quaderni di psicologia Analisi transazionale e Scienze Umane, n. 51-2009, pp. 15-36

Scilligo, Pio. «Lavorare sui sogni mettendo a fuoco la creatività del sognatore». Lapertosa Neda (a cura di), *Il divenire del sogno*, Quaderni di psicologia Analisi transazionale e Scienze Umane, n. 51-2009, pp. 52-60

Sempere, Antonio. *Alejandro Amenábar. Cine en las venas*. Madrid, Nuer Ediciones, 2000

Sempere, Antonio. *Amenábar, Amenábar*. Alicante, Editorial Club Universitario, 2004

Sevilla Vallejo, Santiago. «Las máscaras de todos los césares». *Versión Original: Revista de Cine*, n. 277, 2019, pp. 30-31

Spork, Peter. *Il libro del sonno*. Longanesi, Milano, Longanesi&C., 2008

Sorolla-Romero, Teresa. «El Relato Tiembla. Narrativas Fracturadas contemporáneas En El Cine De Alejandro Amenábar Y Pedro Almodóvar». *Cuadernos.Info*, n. 43, diciembre de 2018, pp. 31-44

## 9- Sitografía

Amenábar, Alejandro. «José Luis Cuerda, mi padre en el cine y mi segundo padre en la vida». *El mundo*. 04.02.2020. [online]. URL

<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2020/02/04/5e3996dffdddfffe178b46ad.html>

(consultado 18.01.2022).

García Rodrigo, Jesús. «In Memoriam: José Luis Cuerda, La Socarronería Manchega Hecha Cine». *Al-Basit, Revista de Estudios Albacetenses*, n. 65, 2020, pp. 259–264 [online].

URL [https://www.iealbacetenses.com/files/documentacion/405/documentos/Al-Basit\\_07-Jesus-Garcia.html](https://www.iealbacetenses.com/files/documentacion/405/documentos/Al-Basit_07-Jesus-Garcia.html) (consultado 18.01.2022).

Capogna, Aurora. «I sogni esistevano molto prima di Freud». *L'agone nuovo*.

28.02.2014. [online]. URL <https://www.lagone.it/2014/02/28/sogni-esistevano-molto-prima-di-freud/> (consultado 24.12.2021).

Cortés, Óscar Leonel Escobar. «Algunas divagaciones sobre los sueños en Abre los ojos». *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, n. 13, 2016. [online]. URL

<http://148.202.6.72/eljodrupal/es/zoom-out/algunas-divagaciones-sobre-los-sue%C3%B1os-en-abre-los-ojos> (consultado 19.12.2021).

Deveny, Thomas. «Alejandro Amenábar, Composer». *Bulletin of Spanish Studies, Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 87, n. 2, 2010,

pp. 195-224. [online]. URL <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753821003693776> (consultado 01.12.2021).

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. «Biografía de Alejandro Amenábar». *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004. [online]. URL <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/amenabar.htm> (consultado 16.12.2021).

Ferrer, Carolina. «The Forking Paths of Open Your Eyes and Vanilla Sky». *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, vol. 3, n. 1, 2011, pp. 147-160 [online]. URL <https://rupkatha.com/V3/n1/14Forking-Paths-of-Open-Your-Eyes-and-Vanilla-Sky.pdf> (consultado 03.10.2021).

Gómez-Escalonilla, Gloria, y Riesco Gadea, Sofía. «Estudio De Los Remakes Estrenados En España En El Siglo XXI». *Fonseca, Journal of Communication*, vol. 14, n. 14, 2017, pp. 11-23 [online]. URL <https://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc2017141123> (consultado 09.12.2021).

Herbert, Daniel. «SKY'S THE LIMIT: Transnationality and Identity in Abre los Ojos and Vanilla Sky». *Film Quarterly*; vol. 60, n. 1, 2006. pp. 28–38 [online]. URL <https://online.ucpress.edu/fq/article-abstract/60/1/28/40289/SKY-S-THE-LIMITTransnationality-and-Identity-in?redirectedFrom=PDF> (consultado 03.10.2021)

IMDb.com, Inc, *Alejandro Amenábar*, [online]. URL <https://www.imdb.com/name/nm0024622/> (consultado 23.01.2022)

Martín, Marina. «In Search of Reality through Dreams: Alejandro Amenábar's *Abre Los Ojos*». *Filmhistoria Online*, n. 12:1-2, 2002. [online]. URL <http://www.publicacions.ub.es/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2002/amenabar.htm> (consultado 07.10.2021).

Movistar+. *VER-MÚ: Entrevista a Alejandro Amenábar*. 2021. [online]. URL <https://www.youtube.com/watch?v=2h71hFausKU> (consultado 14.12.2021).

Museo del Prado. *El sueño de la razón produce monstruos, 1797 – 1799*. [online]. URL <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sueo-de-la-razon-produce-monstruos/e4845219-9365-4b36-8c89-3146dc34f280?searchid=1c7c2587-674a-9249-d151-bb7276f099e7> (consultado 20.01.2022).

Recalde Delgado, Ana. «Nancy Berthier (dir.), *Le cinéma d' Alejandro Amenábar*», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, n. 2, 2008, [online]. URL <http://journals.openedition.org/ccec/952> (consultado 07.10.2021).

Rivero, Carmen. «*Abre los ojos: ¿actualización o reescritura de La vida es sueño?*». *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, n. 22, vol. XXII-1, 2019, pp. 77-91 [online]. URL <http://revistas.webs.uvigo.es/index.php/AFH/article/view/1453> (consultado 01.12.2021).

RTVE. *Abre los ojos (presentación)*. 2015. [online]. URL <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-abre-ojos-presentacion/3291182/> (consultado 14.12.2021).

San Julián Alonso, Raúl. «La re-significación de la ciudad de Madrid a través del joven cine español en los años 90». *Libro de actas. Icono 14*, Cartagena de Indias, vol. 1, n. 1, 2019, pp. 550-579 [online]. URL <https://www.icono14.es/editorial/actas-de-congresos/item/37-vii-congreso-internacional-ciudades-creativas> (consultado 07.12.2021).

Sánchez Mateos, Alejandra. «Qué son los sueños lúcidos y cómo podemos conseguirlos». *Lavanguardia*, 02.02.2017, [online]. URL <https://www.lavanguardia.com/vivo/psicologia/20170203/413795947470/que-son-los-suenos-lucidos-y-como-podemos-conseguirlos.html> (consultado 21.12.2021).

Santos Romero, Fátima de los. «Abre los ojos de Alejandro Amenábar». *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, n. 3, 2008, pp. 1-17 [online]. URL <https://idus.us.es/handle/11441/12979> (consultado 26.11.2021).

Sorolla-Romero, Teresa. «El relato tiembla. Narrativas fracturadas contemporáneas en el cine de Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar». *Cuadernos.info*, n. 43, pp. 31-44. 2018. [online]. URL <http://ojs.uc.cl/index.php/cdi/article/view/22805> (consultado 09.12.2021)

Vieira, Estela. «National Cinema and Intertextuality in Alejandro Amenábar: From Hollywood to Julio Cortázar». *Bulletin of Spanish Studies, Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 91, n. 8, 2014, pp. 1229-1244. [online]. URL <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14753820.2014.920659> (consultado 03.10.2021).