

---

***La pantalla especular: Una lectura metatextual del cine  
de Alejandro Amenábar***

**Santiago Juan Navarro  
Florida International University**

La carrera cinematográfica de Alejandro Amenábar ha tenido recientemente una gran proyección debido al lanzamiento internacional de *The Others*. Aunque sus filmes anteriores ya habían disfrutado de una favorable acogida entre el público español, su consagración mundial se ha producido como resultado de la amplia distribución comercial de su última obra. Este éxito popular, sin embargo, no ha conllevado un reconocimiento crítico de las mismas proporciones. Como en el caso de su admirado Alfred Hitchcock, se le ha echado en cara a Amenábar la creciente ausencia de contenidos (de "tesis") en sus filmes y su igualmente creciente obsesión por el cine como ejercicio de estilo u objeto de entretenimiento (Boyero; Fernández-Santos; Rimbau). Si bien la primera de estas suposiciones es discutible, la segunda es probablemente cierta; pero es precisamente ahí donde reside la maestría del joven realizador español: en su capacidad para crear filmes profundamente entretenidos (condición indispensable de todo *thriller*) y, a la vez, de una elaborada factura formal. En cualquier caso, la obra de Amenábar va más allá del mero cine de consumo. En la mejor tradición del *thriller* especular de Michael Powell (*Peeping Tom*, 1960) y Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1964), Amenábar nos invita a reflexionar sobre la naturaleza del medio cinematográfico, el valor de la imagen en la sociedad de consumo, la atracción voyeurística del espectador y el acto de la percepción.

Aunque este componente autorreflexivo ha pasado prácticamente inadvertido para una buena parte de los críticos, es de gran importancia para comprender el alcance de su obra. Formalmente, sus largometrajes responden a un diseño especular. La narración principal aparece invariablemente enmarcada por un prólogo y un epílogo en los que se condensa el tema principal y se implica al espectador. El cuerpo central de sus películas consiste en una red de desdoblamientos, duplicaciones e inversiones que ponen en entredicho la distinción entre imagen y referente, representación y mundo representado, ficción y realidad. Por lo que se refiere al repertorio temático, sus filmes reflexionan sobre el relativismo del punto de vista en una cultura dominada por la imagen y el simulacro. De acuerdo con el movimiento centrípeto característico de todo metatexto, forma y contenido se repliegan sobre sí mismos en una espiral interiorizante que reproduce el viaje de autoconocimiento en el que se embarcan sus personajes.

Para entender cabalmente la naturaleza especular del universo de Amenábar, resulta especialmente útil el concepto de *mise en abyme*. El término, acuñado por André Guide en relación con el lenguaje de la heráldica, servía para describir la imagen de un escudo que ostentaba en su interior una réplica en miniatura de sí mismo. Las posibilidades de la autorreflexión en el ámbito del arte y la literatura han sido objeto de estudio sistemático en la obra de Lucien Dällenbach *Le récit spéculaire* (1977). Dällenbach examina las formas en que un elemento de la obra puede reflejar la totalidad de la misma y establece una tipología tanto de las modalidades de duplicación como de los niveles estructurales de reflexión. Basándose en ejemplos que van desde la pintura de Van Dyck y Velázquez a las obras de Beckett y el *nouveau roman*, Dällenbach define la *mise en abyme* como un espejo interno que refleja a la obra en su conjunto y distingue entre tres modalidades, en función de tres niveles estructurales de reflexión: del enunciado, de la enunciación y del código. La *mise en abyme* del enunciado se refiere al resumen intertextual o cita de contenido de una obra (Dällenbach 55). Este recurso tiene lugar, por ejemplo, cuando una narrativa ofrece un recopilación de los sucesos o motivos presentados hasta ese momento, o bien, cuando presenta un avance de los acontecimientos que se desarrollarán a continuación. La *mise en abyme* de la enunciación pone en primer plano (al nivel de la diégesis) al agente y/o al proceso de producción y recepción de la obra (Dällenbach 75). La *mise en abyme* del código, por último, revela la forma en que funciona el texto, pero sin ser mimética del texto mismo; es decir, opera como instrucciones que nos permiten leer la obra de la forma en que quiere ser leída (Dällenbach 100).

La producción cinematográfica de Amenábar ofrece un variado muestrario de estas modalidades especulares: personajes implicados en la producción y el consumo (a veces patológico) de imágenes, invocaciones solapadas o abiertas al espectador, parodia y pastiche de multitud de géneros (suspense, terror, ciencia ficción, cine negro), apariciones *cameo* del propio Amenábar o de sus familiares y amigos, son sólo algunos de los recursos metatextuales que se repiten en su cine. A continuación, comentaré el uso de estos recursos en relación con las tres variantes de *mise en abyme* apuntadas y de acuerdo con el énfasis metatextual específico de cada una de sus obras.

### **Himenóptero (1992): Los encuadres de la abyección**

Los motivos y técnicas metacinematográficas del cine de Amenábar pueden apreciarse ya en su segundo corto, *Himenóptero*. Se trata de una producción amateur rodada en video hi-8 que contiene en germen muchos elementos que desarrollaría posteriormente en *Testis*. Como en *Testis*, los personajes de *Himenóptero* son jóvenes aficionados al video y al mundo de la imagen. Al igual que en el primer largometraje de Amenábar, el marco

viene dado aquí por los pasillos y aulas de un centro educativo. En ambos casos se exploran los mecanismos de producción del suspense dentro del propio film de suspense.

A pesar de su corta duración (20 minutos), *Himenóptero* presenta ya la estructura tripartita característica del cine de Amenábar. El film se abre con el primer plano de un insecto. Tras unos instantes comprendemos que el punto de vista es el de Bosco (el operador psicópata que encarna el propio Amenábar), que está filmando la escena con su cámara de video. Los cuatro personajes que protagonizan el film (Silvia, Mónica, María y Bosco) están escondidos en los lavabos de un instituto a la espera de que, como cada tarde, se vaya el conserje. La aparición de los títulos de crédito, que coincide con el abandono del escondite, aíslan el segmento inicial y establece así la función proléptica de esta secuencia. El prólogo introduce los motivos centrales e implica a los espectadores de forma efectiva, predisponiéndolos a una lectura determinada del texto cinematográfico. Funciona por tanto como *mise en abyme* en las tres categorías estructurales apuntadas por Dällenbach. La obsesión de Bosco (Amenábar) por contemplar la vida (especialmente en sus aspectos más abyectos) a través del visor de una cámara se presenta así en los primeros instantes (*mise en abyme* del enunciado), como se presenta también la implicación del espectador a través de su identificación con el punto de vista de un personaje enajenado por el consumo de imágenes (*mise en abyme* de la enunciación). La misma puesta en escena sugiere alegóricamente la forma en que puede ser leído el film (*mise en abyme* del código): las tres muchachas conversan sobre el corto que van a realizar mientras Bosco tumbado en el suelo filma los movimientos del insecto. Se anticipan así los dos discursos que conviven a lo largo del corto: el texto explícito, consistente en el rodaje de un *thriller* de bajo presupuesto, y el subtexto alegórico, en torno a la mirada perversa encarnada en Bosco/Amenábar.

El resto del corto subraya y desarrolla este doble conflicto. Por un lado, Mónica y María interpretan los papeles del film dentro del film. Dirigidas por Silvia y bajo la mirada atenta de Bosco, los personajes femeninos ponen en escena situaciones típicas del cine de terror: persecuciones en un espacio laberíntico, voyeurismo a cargo de un psicópata y muertes que resultan ser fingidas. Pero el aspecto más original viene dado por la forma en que la narración comenta abiertamente los mecanismos de creación del suspense y socava la frontera entre ficción y realidad. Para conseguir que María se identifique con su personaje Silvia anima a los actores a salirse del guión, llevando al espectador a dudar en cada momento si lo que está presenciando es la ficción escenificada por los personajes o la realidad de sus vidas.

La ambigua personalidad de la directora del corto dentro del corto queda subrayada por los comentarios de Mónica. Aunque en ocasiones parece privilegiar la realidad ("A Silvia le atrae mucho más la realidad que la ficción.

Si por ella fuera, ya estaríamos muertas”), en otras favorece la ficción (“¡Demuéstrale que la ficción no es un cachondeo!”). Su objetivo (como el del propio Amenábar) consiste en crear un espacio de indeterminación donde ambas ontologías coexistan en tensión. Esta ambigüedad es subrayada al máximo haciendo que los propios personajes duden a menudo sobre la naturaleza de lo que está ocurriendo. Tras la última de una serie de agresiones de Bosco (una agresión que parece haber sido “real”), María estalla en sollozos y exclama: “¿Verdad que era una broma, Bosco?”. La reacción del personaje encarnado por Amenábar no puede ser más enigmática. En lugar de contestar, Bosco camina hacia atrás sin pestañear, mira hacia un lado y ve en el suelo un insecto que aplasta con el índice. *Himenóptero* termina con un primerísimo plano del insecto retorciéndose.

### **Tesis (1996): La mirada escopofílica**

Como en el resto de la obra de Amenábar, el prólogo y el epílogo de *Tesis* subrayan su tema principal: la violencia audiovisual y la fascinación que ésta ejerce sobre el espectador. La película se abre con un plano en negro y una voz en *off* que parece convocarnos como se convoca al público que asiste a cualquier representación: “Señoras y señores . . .”. Instantes después, comprendemos que los destinatarios no somos nosotros (o al menos no directamente), sino los pasajeros de un tren, entre los que se encuentra Ángela, la protagonista. Al parecer han atropellado a un hombre que se había arrojado a las vías. El conductor pide a todos que desalojen el tren y les advierte que no miren, ya que el hombre está descuartizado, pero Ángela se aparta del grupo para ver la macabra escena. El film establece así desde el principio la paradójica psicología de la protagonista (y por extensión del espectador), que oscila entre la atracción y la repulsión frente a imágenes de extrema violencia. Efectivamente, los guiños al espectador son tan frecuentes que podemos trazar toda una subtrama alegórica en la que se dramatiza nuestra relación con respecto a la ficción representada. Cuando el conductor del tren grita a los pasajeros “¡No miren! ¡No sean morbosos!”, el destinatario sigue siendo de alguna manera el espectador, convertido en *voyeur* deseoso de ver más. Pero ni Ángela ni el espectador pueden dejar de mirar, porque el placer de la mirada constituye la base misma de todo espectáculo y, aunque en este caso se dirija a lo abyecto, responde a un instinto irreprimitible.

Dentro del psicoanálisis, la escopofilia, es decir, la estimulación o satisfacción sexual que se produce al ver o ser visto por otro, es considerada como una de las perversiones primarias (Laplanche y Pontalis 306). Para el escopofílico o el exhibicionista, el acto de mirar se convierte en una finalidad en sí misma y el ojo adquiere la condición de una zona erógena que sustituye a los genitales. Mirar reemplaza a tocar, e incluso deviene un proceso independiente, actuando por cuenta propia y conduciendo a una retorcida

variante de penetración del otro (Bronfen 60).

Como dejara claro Michael Powell en la práctica (*Peeping Tom*) y Laura Mulvey en la teoría ("Visual and Other Pleasures"), la escopofilia es uno de los instintos básicos en la producción y recepción cinematográficas. Toda película aspira a producir placer: el placer de mirar a otra persona como objeto, el de identificarse o reconocerse a través de un personaje, el de crear una ilusión particular de la realidad mediante el acto de la percepción de un universo ajeno. El texto cinematográfico satisface el placer de mirar a través de la puesta en escena de un complejo (y nada inocente) lenguaje del deseo: el deseo de saber, el deseo de poder, pero ante todo, el deseo de ver.

Todos los personajes de *Tesis* están afectados de una compulsiva obsesión escopofílica. Los protagonistas son tres estudiantes que usan las imágenes como fuente de placer. En el caso de Ángela, dicha escopofilia se manifiesta en su forma activa y pasiva, mientras que en sus dos compañeros, Chema y Bosco, adopta la forma activa tradicionalmente atribuida al sujeto masculino. Los tres recorren los pasillos de una Facultad de "Imagen" convertida en Panóptico y controlada por cámaras de vigilancia. En ocasiones la propia película adoptará la perspectiva omnisciente de tales cámaras. Bosco ve a Ángela por primera vez a través del objetivo de su cámara y parece como si a partir de ese momento no la dejara escapar de su campo de visión. En la oficina de Castro, el cínico profesor responsable de la red de videos *snuff*, Ángela se contempla a sí misma contemplando el cadáver de Figueroa, cuando todavía resuena en nuestra mente la pregunta que le había hecho a Chema: "¿Alguna vez has visto a un muerto?". Hacia el final de *Tesis*, en el apartamento de Chema, se volverá a contemplar a sí misma contemplando y besando el rostro de Bosco en la pantalla de un televisor. Esta contemplación de la contemplación dota a tales escenas de una compleja trama especular que atrapa al espectador en la encrucijada de la mirada, el deseo, el poder y la muerte.

La relación escopofílica entre los tres personajes se condensa metafóricamente en un sueño de Ángela, que funciona como *mise en abyme* en las tres variantes sugeridas por Dällenbach. En él se ve a sí misma poseída sexualmente y asesinada por Bosco, el asesino, mientras es grabada por una cámara para disfrute de otros espectadores. Esta atracción hacia Bosco responde a un impulso contradictorio. Ángela es incapaz de distinguir la amenaza de la seducción, el miedo del deseo, el éxtasis de la abyección. Como ha señalado Leora Lev, su estado evoca la conexión que Georges Bataille establece entre el erotismo y la experiencia extrema (35). El erotismo, para Bataille, es una fuerza libidínosa despertada por cualquier experiencia radical (el sacrificio ritual, la experiencia mística, el espectáculo sangriento) que amenaza los límites del yo integral y coherente con una disolución, una ruptura de la frontera entre el yo, el otro y el universo. La infinitud que se abre ante la aproximación de la muerte evoca e implica la desintegración del yo propia de la epifanía

erótica, significativamente conocida como *la petite mort* (Bataille 17-32). De la misma forma, el éxtasis sexual y la muerte se unen dentro de la experiencia onírica de Ángela. Pero tampoco podemos olvidar que en los instantes previos al sueño, Ángela se sabe grabada (mirada) también por otra cámara. Posteriormente descubriremos que se trata de la cámara de Chema. Los dos personajes masculinos aparecen así vestidos de los rasgos propios de la escopofilia activa. Ambos aspiran a dominar a Ángela a través del poder de la mirada y Ángela (asociada en una primera instancia con la variante masoquista o femenina de la escopofilia) desea y teme a la vez tal dominación. Sólo en los instantes finales conseguirá vencer su abyección, mediante la apropiación de los mecanismos de depredación patriarcal.

En el espacio ritual de los asesinatos (el garaje de Bosco), cuando Ángela apunta al asesino con el revólver, Bosco le pregunta: "¿de qué color son mis ojos?". Bosco repite aquí las palabras pronunciadas anteriormente en el dormitorio de Ángela (escenario de su posesión sexual, cinematográfica y homicida). La protagonista, hasta este momento objeto de la mirada masculina, aprieta el gatillo. Mediante este acto de castración simbólica (el ojo es la zona erógena del escopofílico), Ángela recupera su condición de sujeto, invirtiendo los papeles generalmente atribuidos a la mujer dentro de la cultura patriarcal. Asume, por tanto, el carácter predador cuestionando el papel pasivo asignado a la mujer en el cine de terror (Clover 53). La investigadora acaba convirtiéndose en protagonista de la investigación, el asesino en víctima, y la que podría haber sido la mujer-objeto de una grabación *snuff* adquiere su condición de sujeto.

Si el guión de *Tests* sufre a veces de un barroquismo probablemente innecesario, el epílogo es uno de sus grandes logros. Consigue dirigir la atención del espectador, más allá de la trama en sí, subrayando el mensaje implícito en la película. Mientras los enfermos del hospital se quedan absortos ante un reportaje televisivo sobre "Las chicas del *snuff*", Ángela y Chema dan la espalda a estas imágenes y salen del hospital. Por los pasillos resuena, sin embargo, la voz de la locutora anunciando que las imágenes que van a mostrar pueden herir la sensibilidad del espectador. Cuando dice "éstas son las imágenes", la pantalla se queda en negro, de forma que el comienzo del reportaje es el fin de *Tests*.

Como *mise en abyme* del enunciado, el epílogo de *Tests* condensa la trama del film: el viaje de autoconocimiento de Ángela, que no es otra cosa que un aprendizaje en la percepción. Como *mise en abyme* de la enunciación, implica al espectador haciéndole cómplice del voyeurismo de los personajes, y de la sociedad española en general. El final de la película renueva así la conciencia de nuestra propia culpa. Cuando finalmente parece que vamos a poder ver las sangrientas imágenes a través de los monitores de televisión del hospital, el film sustrae el objeto de nuestra mirada, invirtiendo irónicamente la dinámica voyeurística de la que hemos sido partícipes durante más de dos horas: debemos ver, pero no podemos ver.

Como *mise en abyme* del código, el epílogo de *Tests* subraya el interés de su director en explorar la intersección entre el deseo voyeurístico, la violencia y la abyección. La reflexión sobre el tema no se plantea en términos de una simple condena de la explotación de la imagen violenta por los medios de comunicación, sino que el problema se presenta desde una perspectiva mucho más compleja, sugiriendo preguntas en lugar de dar una respuesta: ¿Por qué se producen este tipo de imágenes? ¿Por qué se consumen? ¿Por qué ejercen una fascinación especial en el público? ¿Es posible adoptar una actitud objetiva y distanciada en el tratamiento de la violencia? *Tesis* va por tanto más allá de la denuncia, subrayando la complicidad entre el espectador y el objeto de su mirada, entre los consumidores de los medios de comunicación de masas y las imágenes generadas y diseminadas por tales medios.

### **Abre los ojos (1997): Imagen y simulacro**

Al igual que *Tests*, *Abre los ojos* se abre con la pantalla en negro y una voz en *off* que parece dirigida al espectador, pero cuyo destinatario es César, el protagonista del film. En este caso, el silencio es roto por una voz femenina (Nuria), grabada en un despertador, que susurra reiteradamente: "abre los ojos". Se produce así la primera de una larga serie de inversiones que jalonan el film de principio a fin. En realidad, el despertar de César es el despertar a un sueño en el que contempla horrorizado que es el único habitante de una ciudad desierta. El prólogo termina cuando vuelve a sonar el despertador, dando a entender que todo ha sido una pesadilla. Sin embargo, si intentamos ordenar cronológicamente los hechos, no podemos precisar en qué momento de la vida de César se produce dicho sueño, como tampoco podemos llegar a establecer si pertenece a su vida real o virtual.

Las implicaciones especulares y alegóricas de este segmento inicial son múltiples. De nuevo, nos encontramos con una prolepsis del enunciado que establece la subtrama alegórica del film al mismo tiempo que implica al receptor y sugiere una posibilidad de interpretación del código subyacente. La implicación del espectador se produce mediante la identificación de su punto de vista con el del protagonista (algo que Amenábar se encarga de subrayar en numerosos momentos). Como César, el espectador abre los ojos a la realidad onírica con que se caracteriza toda experiencia cinematográfica. Desde esa perspectiva, el comienzo de *Abre los ojos* nos sitúa en el umbral de acceso arquetípico a dicha experiencia, que sería así definida en términos de un despertar a las proyecciones del subconsciente.

Ya es casi un lugar común de la crítica el comparar la contemplación de un film con el acto de soñar (Stam 36; Metz 99-143). La originalidad de Amenábar radica en dramatizar esta idea tanto en su forma como en su contenido e integrarla en la diégesis del film. Para teóricos como Jean-Louis Baudry, Christian Metz y Jean-Louis Comolli, la cuestión del ilusionismo es

inseparable de esta identificación. Baudry, por ejemplo, postula un sustrato inconsciente en la identificación del espectador, ya que el cine, como mecanismo de estimulación, no sólo representa lo real, sino que también estimula una imaginaria construcción del sujeto. Las imágenes y sombras proyectadas en la pantalla, la oscuridad de la sala de proyección, la pasiva inmovilidad del espectador, el aislamiento uterino de los ruidos externos y las presiones cotidianas. . . . Todo ello favorece un estado artificial de regresión no muy diferente del provocado por los sueños. El cine para Baudry, constituye la realización material de un instinto inconsciente de la psique humana: el deseo regresivo a un estado anterior de desarrollo psíquico, un estado de narcisismo relativo en el que el deseo podía satisfacerse mediante una realidad envolvente en la cual la separación entre el cuerpo del individuo y el mundo exterior, entre el yo y el otro, no estaba claramente definida.

La gran novedad de este segundo largometraje de Amenábar en relación con *Tesis* estriba en la ruptura del tiempo cronológico y en la creación de una estructura mucho más compleja. Los sueños se superponen a la realidad y la realidad virtual a los recuerdos, de modo que sólo podremos reconstruir el rompecabezas cuando, al final, tengamos todas las piezas y las instrucciones para montarlo. Esto exige del espectador una labor de ensamblaje mucho más ardua que en la opera prima de Amenábar.

Esta inseguridad ontológica que aqueja a los personajes y a la estructura misma del film tiene un efecto perturbador en los espectadores. Desde un principio, quedamos atrapados dentro de la laberíntica trama de la película. Las palabras de Nuria ("abre los ojos") en los primeros instantes se dirigen a César, pero esto ocurre antes de que se introduzca el personaje, de modo que es el propio espectador el que inicialmente se convierte en destinatario. Su sentido es además irónico, porque, como llegaremos a saber después, el personaje está despertando no a la realidad, sino a su propia pesadilla. Si a esto unimos el hecho de que en *Abre los ojos* el espectador presencia una ficción en la que los personajes son, a su vez, espectadores de otras ficciones, tenemos entonces la base para la creación de un suspense que va más allá del miedo frente a lo inesperado para alcanzar una dimensión ontológica. En su breve ensayo "Magias parciales del Quijote", Jorge Luis Borges nos explica la causa de la inquietud subyacente a este tipo de malabarismos estructurales: "¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios" (55).

*Abre los ojos* nos describe un mundo dominado por la imagen. Las vidas de los personajes están condicionadas por la imagen que proyectan sobre los demás, revelando un frágil mundo de superficies, en el que cualquier alteración



puede llegar a cambiar su destino. *Abre los ojos* es también un cuento de expiación moral sobre la vanidad de la belleza. Amenábar ha comentado a menudo cómo su intención inicial era castigar al personaje de Bosco en *Tesis*, interpretado también por Eduardo Noriega en *Abre los ojos*: el arquetipo del guapo y rico seductor que tiene el mundo a sus pies, deja de ser un verdugo, para convertirse en una víctima.

En un film que reflexiona tan recurrentemente sobre la importancia de la imagen, no es de extrañar la importancia que en él adquieren los espejos. En al menos diez ocasiones César se contempla frente a un espejo: dos veces al comienzo, recreándose en su belleza, en dos ocasiones negándose a aceptar su deformidad, en los lavabos de la discoteca viéndose sucesivamente deformado y bello, tras la operación con su rostro original y deformado de nuevo tras el asesinato de Sofía y en las oficinas de Life Extension. Como en la obra borgeana, los espejos aquí no sólo reflejan la realidad material, sino que a menudo la distorsionan o la llegan a multiplicar hasta el infinito. En la escena de la discoteca, por ejemplo, mientras César se arrodilla para vomitar, la máscara girada hacia nosotros se refleja en los espejos creando una imagen desconcertante. En su huida, tras el asesinato de Sofía, César se ve nuevamente deformado en un espejo. Su reacción instantánea es destruirlo a patadas, pero a cada golpe el espejo se rompe en más pedazos que, en lugar de dejar de reflejar su imagen deformada, la multiplican y distorsionan cada vez más.

A esta presencia literal de los espejos en *Abre los ojos* habría que añadir el uso del espejo como modelo estructural. El patrón narrativo de la película, como hemos podido ver, responde a un esquema de repeticiones e inversiones que sirve para poner en entredicho no sólo la identidad de los personajes, sino la del propio texto cinematográfico y la realidad del espectador. Las simetrías, dualidades e inversiones en la caracterización subrayan aún más la inseguridad ontológica de los personajes. Sofía y Nuria son dos manifestaciones del eterno femenino (la ternura y la pasión); la figura paternal (Antonio) resulta ser una proyección virtual y el enigmático personaje de la televisión acaba adoptando un tono paternalista; Pelayo es el amigo fiel, pero le da la espalda a César cuando más lo necesita; el propio César es el epítome del espíritu de la dualidad (es simultáneamente la encarnación de la belleza y la monstruosidad).

Esta denuncia de la sacralización de la imagen en la sociedad de consumo se hace paradójicamente mediante una elaborada cadena de imágenes que penetran en lo más profundo del subconsciente de los espectadores. Algunas de ellas merecen pasar a nuestro imaginario cinematográfico: la ciudad solitaria al comienzo, la escena del parque bajo la lluvia, la del lavabo de la discoteca con la máscara al revés mirando al espectador, o el salto final al vacío, son sólo algunas de las escenas más impactantes de este film ambientado en un universo baudrillardiano en el que la repetición de las imágenes acaba con el aura del original y nos sumerge en el ámbito inasible de la hiperrealidad.

### **The Others (2001): Los fantasmas de la otredad**

Al igual que *Tests* y *Abre los ojos*, *The Others* contiene una subtrama metatextual en la que el film reflexiona sobre la realidad y la ficción, el mundo de la vigilia y el mundo del sueño, la vida y la muerte, la naturaleza y su representación. La película se abre con la pantalla en negro (de nuevo) y las palabras de Grace disponiéndose a contar una historia, que no es otra cosa que la película que nos disponemos a ver. Al comienzo de ésta escuchamos la voz de la protagonista relatando la creación del mundo según la tradición judeo-cristiana. La génesis del film se identifica así con el Génesis bíblico, y a lo largo del texto cinematográfico se irán introduciendo otros muchos elementos que sugieren que el mundo habitado por Grace y su familia no es simplemente un fragmento de la realidad o una historia fantástica, sino una ficción, la ficción cinematográfica, en la que los personajes irán cobrando conciencia de su naturaleza sobrenatural.

Para subrayar aún más este barroco entramado autorreferencial se nos muestra en el prólogo un libro que contiene imágenes anticipadoras del propio texto cinematográfico. Las ilustraciones del libro comienzan presentando a dos niños admirando las maravillas de la Creación, para seguir con otras que parecen sacadas de un cuento de fantasmas, pero que, como después comprobaremos, representan lo que podría ser el *story board* del propio film. Los títulos de crédito aparecen superpuestos sobre estas imágenes. Al igual que en *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, esta serie de dibujos nos anticipa y resume la película que vamos a ver. Como en el film de Erice, la música que acompaña al prólogo nos remite al ámbito de la leyenda y los cuentos infantiles. En ambos casos se trata de un recurso metatextual que pone en primer plano la naturaleza ficticia y mítica de la historia que se va a narrar.

La secuencia de los créditos termina abruptamente con el grito de Grace despertando de una pesadilla. El despertar de la protagonista nos remite a *Abre los ojos* ya que, a medida que avance la película, descubriremos que Grace, más que despertar "de" parece estar despertando "a" una pesadilla. Desde el comienzo queda asimismo establecida la fragilidad psíquica de Grace. A la secuencia del despertar se superpone la banda de sonido de la secuencia siguiente, que muestra a los nuevos sirvientes llegando a la mansión. Si tenemos en cuenta que este tipo de superposición es típico del *flashback* y que la historia está narrada desde el punto de vista subjetivo de la protagonista, entonces podríamos asumir que *The Others*, aunque no lo haga de forma explícita, sigue la misma estructura retrospectiva de *Abre los ojos*.

Por sus componentes temáticos, ambientación, escenario, estructura y personajes, *The Others* nos remite de forma original al modo narrativo y cinematográfico conocido como el gótico. Charlene Bunnell destaca tres características del gótico en la literatura y el cine: (1) la capacidad de implicar

al lector-espectador en la historia; (2) la tensión entre el mundo diurno y el nocturno en la representación de la realidad; y (3) el uso del escenario, el viaje, el doble y lo sobrenatural para revelar los temas y motivos y reforzar la caracterización (79). La película de Amenábar ilustra cada uno de estos rasgos, decantándose por la variedad conocida como el "gótico femenino", más sutil y ambigua que su contrapartida masculina. La forma en que se materializan tales rasgos es, sin embargo, profundamente innovadora, dándoles un desarrollo más próximo a la estética contemporánea que a la sensibilidad decimonónica a la que se adscriben las diferentes variantes del gótico tradicional.

Como ocurre invariablemente en la tradición gótica, el espectador del film no sólo contempla los acontecimientos representados, sino que también se ve activamente implicado en ellos. Tal implicación se suscita desde los primeros instantes, cuando Grace, el agente narrativo del film, nos convierte en sus interlocutores al preguntar si estamos listos para escuchar la historia que nos va a relatar. La narrativa que se nos presenta a continuación está contada desde el punto de vista de Grace y, como ocurría en los anteriores filmes de Amenábar, el espectador acompañará al personaje protagonista en su viaje de autoconocimiento. Una vez implicados en la trama del film iremos modificando nuestras hipótesis y expectativas sobre el enigma presentado (la identidad de "los otros") a medida que se desarrollan los acontecimientos.

*The Others* ejemplifica la tensión entre el mundo diurno y nocturno con que se caracteriza el gótico. En la imaginería gótica, el mundo diurno se identifica con el mundo externo, cultural e institucional. Es luminoso porque es familiar y común. El nocturno, por el contrario, es el mundo interno de lo primitivo y lo intuitivo. Es oscuro no porque implique necesariamente el mal, sino porque es desconocido y extraño. La película de Amenábar, como el gótico, privilegia este último ámbito. De hecho, durante el periodo de postproducción se consideró cambiar el título a *The Darkness*. Al hacer que los niños padezcan una extraña alergia a la luz, se nos sitúa en medio de unas tinieblas sólo alumbradas por la luz de las velas. El exterior, por otra parte, está envuelto en la niebla, de modo que la oscuridad lo domina todo. Desde el punto de vista ideológico, este énfasis en lo tenebroso sirve para subrayar el impulso característico del mundo nocturno: la transgresión del comportamiento social, del ritual religioso, de los deberes familiares y del instinto represivo. Pero además, lo tenebroso tiene su correlato formal en algunas de las características típicas del gótico femenino: la ambigüedad, la apertura y la ausencia. A diferencia del horror explícito y a menudo repulsivo con que, según Anne Williams, se caracteriza el gótico masculino, el femenino actúa por la vía de la insinuación y el suspense. En esta modalidad narrativa, fielmente representada por *The Others*, lo no dicho, lo no mostrado tiene un impacto psicológico de primera magnitud.

El escenario es crucial para establecer el estado de ánimo, la atmósfera y el tono, así como para exacerbar la sensibilidad de los personajes y aumentar la implicación de los espectadores. El marco en el que deambulan los personajes del film es uno de los más característicos del gótico: la mansión encantada en la que se produce todo tipo de fenómenos sobrenaturales. La originalidad de la película de Amenábar radica en la inversión del punto de vista tradicionalmente empleado en este tipo de relatos. Si la literatura y el cine góticos adoptan el punto de vista del individuo enfrentado a la agresión de un ente sobrenatural, *The Others* hace que nos identifiquemos con el punto de vista del espectro en su lucha por conquistar el espacio de la casa. El motivo del viaje no se plantea en términos físicos sino mentales, pero también este aspecto se resuelve de forma original. En lugar de plantear el viaje psicológico del ser humano hacia el mundo sobrenatural, como ocurre en *The Haunting* (Robert Wise, 1960) o *The Changeling* (Peter Medak, 1980), *The Others* plantea el proceso de aceptación de la realidad por parte del agente sobrenatural.

El doble y el elemento paranormal, dos rasgos del gótico, permiten a los personajes moverse dentro del mundo nocturno (o al menos, percibirlo). Grace es un ser escindido entre su educación religiosa y su condición sobrenatural, entre su estricto moralismo y sus instintos homicidas. Pero el elemento que la conecta más estrechamente con la variante del gótico femenino es su psicosis. El mundo del gótico es el mundo del dolor y la destrucción, el miedo y la ansiedad, pero es sobre todo el mundo de la enajenación, un mundo que socava nuestro débil racionalismo mostrándonos la cara oculta de la realidad. La ficción gótica es esencialmente una fantasía regresiva. Los estados psicóticos son por lo general perpetuaciones de paisajes que hemos habitado en algún momento de nuestra infancia, paisajes dominados por el romance familiar y la identificación proyectiva.

Como en su film anterior, *The Others* dramatiza la búsqueda de la identidad en un mundo en el que la apariencia se confunde a menudo con la realidad. Dos elementos, sin embargo, lo alejan de la tradición gótica y lo acercan a la sensibilidad postmodernista: el relativismo moral y el componente autorreflexivo. La literatura y el cine de estirpe góticas muestran la educación moral del protagonista y su capacidad para distinguir el bien del mal, sin sucumbir a este último. En *The Others*, sin embargo, el enfrentamiento de la heroína con las "fuerzas del mal" se revela en última instancia como fútil. "Los otros" somos nosotros después de haber llegado a conocernos, parece decir el film a través de su giro final. Mediante un relato de dislocación psíquica y cultural, se nos describe la trayectoria de su protagonista desde el dogmatismo religioso al escepticismo filosófico, dentro de una trama autorreflexiva que conecta el film con las tendencias metatextuales de la estética postmodernista.

En *The Others* Amenábar da una nueva vuelta de tuerca a su permanente exploración de ontologías en conflicto. El ámbito de lo real y el de lo sobrenatural luchan a lo largo de las casi dos horas de duración del film para resolver su pugna mediante un final inesperado: lo que considerábamos sobrenatural es la realidad, mientras que la supuesta realidad se inscribe en el dominio de lo paranormal. Pero las implicaciones de esta trasgresión ontológica van más allá de un ingenioso giro argumental o de una banal reflexión sobre la vida después de la muerte. La ruptura de los marcos estructurales entre la realidad y la ficción con que se caracteriza la cinematografía de Amenábar nos obliga a cuestionarnos críticamente el mundo en la vivimos: no un mundo de verdades eternas, sino de artificios, simulacros y estructuras contingentes:

### Conclusión

Uno de los elementos más sugerentes del uso de la metatextualidad en el cine de Amenábar radica en su adscripción a lo que anteriormente calificué de "thriller especular". Las técnicas autorreflexivas no provocan aquí la desfamiliarización del espectador frente a la ficción representada, tal y como ocurre a menudo en las narrativas autoconscientes. Por el contrario, Amenábar pone las estrategias metatextuales al servicio del potencial absorbente del suspense. El suspense se basa en la idea de "suspensión". Su finalidad es suspender al espectador entre la pregunta y la respuesta, entre lo anticipado y su resolución. El uso frecuente de la *mise en abyme* del enunciado (especialmente en el prólogo y epílogo) actúa en cada uno de estos filmes como refuerzo especular de la trama, creando la intriga inherente a todo *thriller* y sugiriendo posibles resoluciones. Mediante la reflexión abierta o subliminal sobre los actos de producción y recepción de la ficción cinematográfica (*mise en abyme* de la enunciación), se abren nuevas perspectivas de interpretación, emplazando la obra de Amenábar dentro de una poética ontológica que pluraliza lo "real" y problematiza su representación. Se trata además de una obra que hace posible una lectura alegórica de fuerte carga autorreflexiva. De hecho, *Himnóptero*, *Tests*, *Abre los ojos* y *The Others* fluctúan entre lo literal y lo alegórico, entre la representación del mundo y la puesta en primer plano de los mecanismos de creación de la ilusión cinematográfica.

### Obras Citadas

- Abre los ojos*. Dir. Alejandro Amenábar. 1997.  
 Bataille, Georges. *L'erotisme*. Paris: Minuit, 1957.  
 Baudry, Jean-Louis, "Cinéma, effets idéologiques produits par l'appareil de base."

*Cinétique* 7-8 (1980): 1-8.

- . "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité." *Communications* 23 (1975): 56-71.
- Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 1976.
- Boyero, Carlos. "Brillante, pero sin alma." Reseña de *Los Otros*. *El mundo* 27 julio 2001. N. pag.
- Bronfen, Elisabeth. "Killing Gazes, Killing in the Gaze: On Michael Powell's *Peeping Tom*." *Gaze and Voice as Love Objects*. Eds. Renata Salecl y Slavoj Žižek. Durham: Duke UP, 1996. 59-89.
- Bunnell, Charlene. "The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film." *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Ed. Barry Keith Grant. Lanham: Scarecrow Press, 1996. 79-100.
- Clover, Carol. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton UP, 1992.
- Comolli, Jean-Louis. "Machines of the Visible." *The Cinematic Apparatus*. Eds. Teresa de Lauretis y Stephen Heath. New York, 1980. 121-142.
- Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Trad. Jeremy Whitely y Emma Hughes. Chicago: Chicago UP, 1989.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Victor Erice. 1973.
- Fernández-Santos, Angel. "Noche en el alma." Reseña de *Los Otros*. *El país*. <http://www.elpais.es/espectales/2001/losotros/critica.html>
- Himenóptero*. Dir. Alejandro Amenábar. 1991.
- Laplanche, Jean, y J.B. Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*. Trad. Donald Nicholson-Smith. London: Karnac Books, 1988.
- Lev, Leora. Reseña de *Tesis*, de Alejandro Amenábar. *Film Quarterly* 54.1 (2000): 34-38.
- Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trad. Celia Britton et al. Bloomington: Indiana UP, 1977.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film and Theory: An Anthology* en Eds. Robert Stam y Toby Miller. Oxford: Blackwell: 2000. 483-94.
- Peeping Tom*. Dir. Michael Powell. 1960.
- Rear Window*. Dir. Alfred Hitchcock. 1964.
- Riambau, Esteve. "Horror vacui." Reseña de *Los Otros*. *Avui* 8 septiembre 2001: 40.
- Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia UP, 1992.
- Tesis*. Dir. Alejandro Amenábar. 1996.
- The Changeling*. Dir. Peter Medak. 1980.
- The Haunting*. Dir. Robert Wise. 1960.
- The Others*. Dir. Alejandro Amenábar. 2001.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetic of the Gothic*. Chicago: Chicago University Press, 1995.