

La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film

PAOLO BERTETTO

The tear and the reflection. From film analysis to film theory

Abstract

In this paper, we work on some microsegments from such different films as *Tartuff* and *The Woman in the Window* in an attempt to devise an interpretation intended not only to film understanding but also to isolate some structural features of the cinematic products. This approach combines the film analysis with the development of some elements aimed to construct a film microtheory, which leads to a hermeneutic experience of the film.

Key words: Text analysis, film microtheory, film theory, fantasy, Phantom image

Tomemos algunos micro-segmentos de filmes tan diversos como *Tartuff* y *The woman in the window* y probemos a realizar una interpretación no sólo destinada a la comprensión del filme sino a la individualización de algunas características estructurales del cine. Es una perspectiva de trabajo que aúna el análisis del filme con el desarrollo de los itinerarios de la microteoría fílmica. Es una experiencia hermenéutica a lo largo del filme. Veamos.

Tartuff

1. P.P. Elmire está sola en su habitación, por la tarde. Piensa. Después se quita el collar con un colgante y abre el portarretrato.
2. Detalle. El portarretrato abierto muestra la figura de Orgon encuadrada en un marco barroco.
3. Elmire con el portarretrato en la mano.
4. Detalle. La figura de Orgon en el retrato se baña de una lágrima. La lágrima altera los contornos del rostro de Orgon.
5. P.P. Elmire besa el retrato de Orgon.
6. P.P. (ligeramente picado) Elmire llorando estrechando el portarretrato.

Elmire está en su habitación, por la tarde. La cámara la ha encuadrado de espaldas y de pie, con un salto en el espacio de la escena, la ha





mostrado desde el exterior, a través de la fisura de la puerta abierta, en una suerte de reencuadre vertical, en el que la luz revela a la mujer pensativa y sentada. La puerta se cierra y la cámara entra nuevamente en la habitación para encuadrar un plano aproximado. Elmiere viste un elegante traje con un amplio escote. Los cabellos claros recogidos sobre la cabeza contribuyen a delinear una pureza de líneas que definen el perfil con gran precisión. La mujer, pensativa y soñadora, está inmersa en la penumbra que baña los objetos de alrededor. A la derecha de Elmiere una tela colocada sobre una mesa proporciona al ambiente una elegancia añadida y al mismo tiempo introduce un blanco opaco en el horizonte visual. Es un elemento decorativo que no sólo refuerza la implicación de Elmiere con el ambiente, sino que señala una opción para la inmersión del personaje en el entorno elegante del palacio. La tela decorativa permanece visible, aunque en los tres sucesivos encuadres de la mujer, subraya la colocación en el interior de su contexto habitual con una finalidad ilustrativa evidente. Esta configuración subraya una imagen que se fundamenta en la variedad y en la fusión de los elementos del cuadro: por ejemplo, contrariamente a la estilización simétrica del Lang del periodo mudo, Murnau impregna lo visible de la atmósfera del mundo descrito, realizando un horizonte visible señalado además por elementos pictóricos y orgánicos. De un lado la estructuración de lo visible refleja una voluntad de componer un cuadro figurativo coherente y el espacio deviene un componente activo en la recomposición del conjunto. Por otro lado, el espacio y la presencia antropomórfica son propuestas en una unidad, en una condición de interacción y de correspondencia que crea una relación orgánica y natural entre todos los componentes del universo.

Mientras en el primer encuadre la mujer tiene un vestido escotado con mangas que le llegan hasta los hombros, los encuadres sucesivos en primer plano juegan con el candor de la carne, del pecho y de los hombros (las mangas son más bajas) y con la fascinación femenina, valorando la sugerencia del cuerpo blanco arrancado de la penumbra difusa. Murnau y Karl Freund diseñan un juego de suave mezcla de luz y de sombra, evitando la fuerte contraposición, el contraste entre lo visible y lo oscuro, pero privilegiando cuidadosamente un efecto de claroscuro, en el que los contornos permanecen visibles pero aparecen envueltos en la tonalidad suave de una figuración leve. La luz asume una densidad pictórica particular que da el sentido del degradado, de la tonalidad y de los efectos luminosos.

La mujer extrae del escote un colgante, lo abre y observa con emoción el retrato de Orgon. Dos detalles en plano subjetivo del colgante con la

imagen del enamorado se insertan en la sucesión del encuadre de Elmire. Son imágenes en la imagen que, al mismo tiempo, introducen un elemento interior delineando un juego de visión de nueva complejidad.

Los dos encuadres dedicados al retrato de Orgon aparecen contruidos de modo diferente con un sistema diferenciado de elementos.

El primer encuadre muestra: a) la imagen de Orgon como en primer plano en el portarretrato; b) el marco barroco del portarretrato mismo; c) el decorado al fondo con la oscuridad que envuelve el portarretrato. El segundo encuadre sustituye a veces el decorado negro por la mano de la mujer que mira el objeto observado. Es una variante que subraya la presencia y la participación psicológica de la mujer, pero es a la vez un elemento visible que sustituye el negro por el gris claro de la carne de la mano, subrayando posteriormente el carácter heterogéneo de los elementos visibles.

En el segundo encuadre, el retrato de Orgon es, improvisadamente, alterado por una lágrima que cae sobre la imagen y confunde sus rasgos. Es un encuadre de gran intensidad en el que el juego de la visión y la dinámica de la figuración cinematográfica, se revelan en un mecanismo eidético estratificado y múltiple.

Previamente la imagen de Orgon que aparece es evidentemente un retrato que no puede ser pintado, que tiene la nitidez de una fotografía. El retrato debe ser una pintura –dada la ambientación histórica–, pero al mismo tiempo parece tener la configuración de una fotografía. Probablemente se trata de una fotografía, propuesta como una pintura figurativa que tiene la evidencia de fotografía. En este juego interno de ilusiones y de verdad, parece desarrollarse una primera dinámica de ilusión y mentira, de puesta en escena y de ocultamiento de la verdad, que inviste en alguna medida la estructura misma de la imagen cinematográfica. El retrato fotográfico aparece como pintado, figurado. Es la imagen que vemos el resultado de un micro-engaño intencional. El espectador acepta la visión de la pintura en vez de la fotografía, como acepta la impresión de realidad que el filme le propone imaginativamente.

La imagen de Orgon pintado, introduce pues en la dinámica visual otro elemento: porque Orgon mira hacia la cámara y hacia el espectador, introduce una mirada en la cámara para mostrar ahora más intrincada la dialéctica del mirar. Pero la imagen que el espectador ve no está limitada al retrato de Orgon: es una imagen más distanciada y más rica en comparación con el marco barroco y con la mano de Elmire. El efecto-retrato



se inscribe en una estructura visual más articulada y figurada. No basta el retrato para componer la imagen: sirvámonos de otro elemento que recalifica el elemento visual. A la nitidez del retrato se suma la decoración barroca del marco y los juegos de luces que podemos ver inscritos, lo sombrío y la mano de la mujer sobre el fondo. Sobre todo la mano de la mujer introduce un elemento añadido que contextualiza y psicologiza la visión, pero altera la economía visual. La mano enfatiza y subraya la relación entre el retrato y el contexto, haciendo menos absoluta la imagen, y al tiempo acompaña a un nuevo elemento que irrumpe en el campo visual.

Se trata de una lágrima de la mujer que cae sobre el retrato, una lágrima que viola el equilibrio visual y determina una modificación, *una ruptura a tres niveles: 1) el horizonte de lo visible; 2) su movilidad; 3) el fuera de campo*).

El retrato aparece de hecho improvisadamente alterado: la lágrima modifica los márgenes haciéndolos menos nítidos y más confusos. El espectador deduce que se trata de una lágrima y recontextualiza bajo el perfil psicológico de la imagen. Pero la introducción en el campo de lo visible de la lágrima, provoca de hecho tres mutaciones. En primer lugar es la irrupción del otro, de algo que era exclusivo del campo visual, que deviene un juego de reglas esenciales: es el fuera de campo el que irrumpe en campo y lo altera. Es además la contextualización de la imagen y la revelación de su componente relacional, de su ser "entre". Aquí no hay nada representado, ninguna reproducción mimética de objetos, sólo la configuración de una refracción visual, de una micromovilidad de la imagen. A la vez, es la introducción de una alteración de lo visible producida por un agente inesperado. El objeto percibido es modificado por la presencia de una lágrima que distorsiona los contornos y los hace dudosos. La imagen aparece como sometida a una intervención que conforma lo visible, pierde la nitidez de los perfiles y hace dudosa la percepción. Es la irrupción de otro que hace distinta, si no otra, la imagen de los objetos. Es la visualización de un elemento que altera la configuración del todo y cambia la percepción. Esta irrupción es producto de la puesta en escena que supera la mera reproducción del objeto y transforma su aspecto, modificando la imagen. Es un proceso que parece desfigurar lo visible para refigurarlo en un modo distinto. Pero este recorrido va más allá de la figuración/desfiguración de la imagen. Es algo que no implica la representación imitativa ni la figuración, si bien aprovecha también algunos componentes de aquellos procesos. Es una imagen que sólo el trabajo sobre lo visual puede permitir y que es el resultado de una visualización anómala y particular que es una de las formas más significativas

y avanzadas que el cine puede realizar, una visualización eido-generativa: una visualización que sobrepasa el objeto, lo transforma gracias a las capacidades óptico-dinámicas del cine y lo convierte en algo distinto: en este caso una imagen-tensión, una imagen/forma/idea, un eidos.

En tercer lugar, la lágrima, que cae sobre el retrato y después se desliza, introduce una posterior variable extremadamente significativa: transforma una imagen estática en una imagen móvil. En realidad no se trata de una verdadera introducción del movimiento, porque ningún objeto se mueve en el campo visual, sino de la inscripción de la movilidad, del (micro)dinamismo en la imagen estática. La lágrima se desliza sobre el retrato, sobre el cristal que lo encierra. Es sólo un reflejo, una mancha, una micro-refracción, pero es capaz de cambiar los rasgos, de desdoblarlos, de someterlos a una variación de luminosidad. Sin mover ningún objeto introduce la transformación, la mutación, lo variable. Muestra la movilidad intrínseca de las cosas, sin mover ninguna cosa.



Pero esta movilidad subraya cómo el movimiento del cine, sea movilidad o transformabilidad de los objetos, no es necesariamente dislocación en el espacio: una movilidad que refigura lo visible, un micro-organismo que redibuja los perfiles, una visualización que lleva en sí la mutación. En esta objetivación de un micromovimiento activado en el encuadre, la movilidad propia del cine es revelada como (a) posibilidad de variación visual y lumínico-figurativa, (b) capacidad de la imagen para producir significación en el contexto del montaje, y (c) como objetivación de la temporalidad del cine.

La movilidad de la lágrima, de hecho, es algo menos y algo más que el movimiento de un objeto. Es una movilidad del ser, más que de un objeto, es una movilidad del tiempo y en el tiempo. Es una movilidad del ser en el tiempo, es una particular movilidad del ser que lo constituye como devenir. Lo que se ve a través de una mínima variación visual es una revelación del devenir, mejor dicho una visualización del devenir. Y en la visualización del devenir se muestra lo que es el cine: una superación de la representación visual-dinámica en la configuración de la movilidad. La visualización del devenir es uno de los modos estructurales del cine.

Este proceso, mientras revela una micro-transformación, subraya cómo los micro-movimientos en la imagen fílmica son también ampliaciones de una micro-movilidad constitutiva, que en la mínima variabilidad visual funda el cambio propio del cine. Lo que cambia sobre el retrato de Orson es una vibración lumínica, el deformarse de un perfil: trazos

visuales, mutaciones que revelan el carácter lumínico y de visualización de la imagen fílmica. La complejidad del todo singular de Murnau atestigua de todas las maneras unos caracteres imprescindibles de la imagen-movimiento. En especial, el carácter fundamental de configuración visual del fotograma y la modalidad de determinación de la movilidad de lo visible, subrayan uno de los aspectos fundamentales del cine, su visualización, que a la vez aprovecha y sobrepasa los modos de la figuración y de la representación.

Naturalmente, la singularidad del segmento analizado da luz a un aspecto particular del cine, pero también se trata de un aspecto fundamental que distingue la esencia de la visualización, el rendimiento de la forma visible en el proceso estético propio del cine, respecto de las modalidades funcionales, si bien subalternas y secundarias, de la representación.



En la breve secuencia hay otro elemento fundamental. La oposición de las dos imágenes del retrato de Orgon está situada entre tres miradas de Elmire que se quita del cuello el colgante, lo abre y lo mira con intensidad y con amor. El retrato es investido por la intensidad de la mirada de Elmire, y esta mirada conlleva una fuerza emocional añadida. Si bien no vemos los ojos de Elmire, sino la cara y los ojos de Orgon en el retrato. El retrato de Orgon, en cambio, parece casi privilegiar los ojos. Y entre la mirada de Elmire y aquella pintura de Orgon, se establece un intercambio intenso por la realización de una especie de campo/contracampo anómalo y particular entre el P.P de Elmire y el retrato de Orgon. La cara de Elmire y el rostro figurado de Orgon. La cara del retrato se convierte, en parte, en cara viviente que se activa en una ficticia dialéctica de miradas con Elmire. En esta dinámica, el retrato sustituye a la persona, el simulacro del objeto puede hasta participar en un intercambio de miradas, en una manera lingüística particular del cine. Pero, a la vez, lo que vemos es otro aspecto fundamental de retrato. El retrato de Orgon es casi animado por la mirada y por la dinámica de miradas que se activa: una dinámica ilusoria y ficticia, claro, pero no por ello menos significativa. Esta dinámica de la mirada y esta implícita actividad de miradas atestiguan la centralidad de la mirada en el retrato. El hecho de que la mirada sea el centro alrededor del cual se organiza la figura en el retrato y el retrato mismo.

Pero en los encuadres analizados, el retrato aparece dentro de los modos y posibilidades del sistema de señales del cine, convirtiéndose en parte del cine.

Su mirada se cruza con la mirada de Elmire. El resultado de la puesta en escena cinematográfica es una transformación de la naturaleza de la mirada del retrato pictórico, dentro de la estructura textual del cine.

Son los trabajos de la puesta en escena y el montaje, son las dinámicas de los raccord, las relaciones entre los encuadres, lo que producen la activación de la mirada. El cine se afirma como mecanismo visual y comunicativo que encuentra en la mirada relacional e interactiva uno de sus modos esenciales, y, además, como un motor relacional fuerte que impone sus leyes internas a todos los elementos englobados en el texto filmico. La mirada que en la pantalla parecen intercambiarse Elmire y Orgon es una mirada en parte ficticia. El retrato de Orgon no mira a nadie. No podría mirar a nadie. No obstante, en la dinámica de la película, parece mirarse él mismo y parece mirar a Elmire, en un intercambio visual de una indudable intensidad. A la vez, la mirada de Orgon se dirige a cámara y es, de hecho, una mirada al espectador. Orgon mira a la vez hacia Elmire –en el horizonte diegético de la película– y hacia el espectador –en el horizonte extradiegético, en referencia al dispositivo espectacular. Este doble régimen de miradas ligadas al retrato de Orgon presenta más aspectos significativos. Sobre todo es una mirada que inviste al espectador y opera en la perspectiva de la relación directa con el espectador. La mirada del retrato en la película y la mirada del espectador se cruzan, parecen mirarse, y casi verse el uno al otro. Pero mientras la mirada hacia cámara de los filmes de Lang, por ejemplo, (desde el *Dr. Mabuse a Kriemhilds Rache* o *Metrópolis*) es una mirada directamente fascinante y hasta hipnótica en Mabuse, la mirada del retrato en Orgon es una mirada que llega de lo ficticio, de lo no humano, de lo no viviente, que aún así parece casi viviente. Es la mirada de un autómatas. Esta capacidad del cine de producir una mirada no humana es un elemento innovador esencial. Porque en la objetivación de la mirada ficticia de Orgon, Murnau recoge otro carácter fundador del cine, su activarse no sólo como dispositivo, sino como autómatas productivo que nos permite desarrollar experiencias perceptivas, emocionales y cognoscitivas nuevas. La mirada del retrato de Orgon es, por tanto, una fuerte señal de la artificialidad de la imagen fílmica, de su posibilidad de crear lo irreal. Es la señal del autómatas que es el cine.

Pero el cine es un autómatas que produce participación, emoción, fascinación, identificación, conocimiento en el espectador. El cine es un autómatas mecánico productivo y significante que produce un autómatas espiritual, permite “conocer nuestro poder cognoscitivo” (Deleuze). Lo que se determina es una interacción entre el cine como autómatas produc-

tivo y el espectador como autómatas espirituales (perceptivo, emotivo y cognoscitivo).

El cine se da como máquina que produce una imagen artificial y una mirada artificial, y al tiempo produce un autómatas espirituales que alcanza modos de conocimiento nuevos. Como subrayaba Eisenstein en su proyecto de atracción y cine intelectual, el cine produce conocimiento en el sentido de que produce el conocimiento en el espectador, determina una activación cognoscitiva nueva en el espectador, produce un autómatas intelectual.

The Woman in the window



En *The Woman in the Window*, Lang nos presenta al protagonista, que mira en un escaparate el retrato de una mujer, y luego encuentra la misma mujer viva a su lado. Lang articula la visualización de la relación compleja entre las distintas configuraciones de la mujer en el retrato, elaborando imágenes con valor múltiple que juegan con el doble de la figura femenina y su potencial de refracción del escaparate. En la película, la multiplicación de la imagen de la mujer en tres figuras distintas, el cuerpo concreto, el retrato, y la refracción del escaparate, crean un efecto de ambigüedad radical y de superposición de percepción y alucinación y de real imaginario.



Merece la pena el núcleo esencial de la secuencia que consta de 21 encuadres.



F.I. Wanley sale del club y se acerca al escaparate en que está expuesto el retrato de una bella mujer que lleva puesto un traje escotado. El plano del retrato es un PPP.

Detalle Retrato (Subjetivo Wanley)

PPP Wanley mira el retrato, que también se refleja en el cristal. Luego Wanley aparece extrañado.

Detalle. Subjetivo de Wanley sobre el retrato. Sobre el cristal, al lado del retrato, aparece reflejada la imagen de la mujer vestida de forma distinta.

PPP. Wanley mira aún con atención, muy extrañado, mientras sobre el cristal aún aparece la imagen del retrato

Detalle. Subjetivo de Wanley sobre el retrato con la imagen de la mujer reflejada sobre el cristal al lado del retrato. Luego un movimiento de cámara hacia la izquierda encuadra en PPP a la mujer al lado del escaparate, mientras el retrato desaparece del campo visual.

PPP Wanley inicia una conversación con la mujer. Wanley "es de verdad extraordinario pero...,usted ha posado para el cuadro?"

Los encuadres sucesivos son constituidos en su mayoría en campos y contracampos del hombre y la mujer (Alice), excepto los encuadres que muestran juntos a Alice, el retrato y Wanley de espaldas, y el encuadre final, que retoma a Wanley y Alice que se alejan.

En la visualización de los dinamismos establecidos entre luz y color no se juega sólo un partido ligado a la estética, se juega también una cuestión que reviste la complejidad del estatuto del imaginario fílmico. El profesor Wanley está mirando el retrato de una mujer en un escaparate. La imagen del retrato es también reflejada en el vidrio.

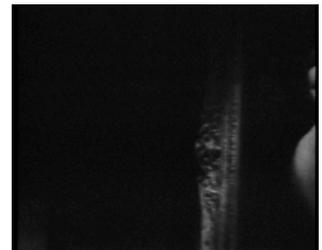
En un momento determinado, con gran estupor de Wanley, aparece reflejada sobre la superficie transparente del cristal, además de la imagen del retrato, también la imagen de una mujer que es la misma de la del cuadro pintado. La refracción del cristal muestra a la mujer que está mirando el propio retrato, y el retrato mismo, en un doble desdoblamiento de la imagen. Wanley, a través de la imagen reflejada en el cristal, descubre con estupor a la mujer de carne y hueso a su lado.

Lo que se realiza, a través de las imágenes multiplicadas de la mujer, es un doble reconocimiento en el cual el yo y el otro están implicados. Por un lado el hombre ve que en la imagen reflejada de la mujer hay un "hacerse realidad" de la imagen de la mujer del retrato. El hombre ve el retrato y la imagen reflejada en el escaparate, y la imagen de la mujer viva siempre reflejada en el escaparate.

La imagen reflejada en el escaparate es la mujer viva y la del retrato, es decir, es un doble desdoblamiento. La imagen duplicada reflejada en el escaparate, alterna, en encuadres sucesivos, la imagen del retrato y de la mujer.

Es, en otras palabras, un efecto de duplicación que refigura y visualiza la mujer del retrato en el cristal y la mujer (viva) todavía en el cristal. El cristal se revela como espacio impalpable en el que sombras fantasmales aparecen en relación al sujeto, su retrato y sus respectivos dobles.

El hombre no aparece reflejado en el cristal, pero la mujer se ve como retrato reflejado en el cristal y como cuerpo reflejado en el cristal. Se ve en su objetivar mundano, es a un tiempo vidente y vista, sujeto y objeto de su propia mirada. Y el verse en el retrato y luego reflejada en el cristal, implica un doble de la imagen que afirma, también, el carácter de imagen del sujeto. El sujeto es a la vez objeto de la propia visión, es sujeto/objeto del ver. "El cuerpo es a la vez vidente y visible", nota Merleau-



Ponty. En las dinámicas de miradas y reflejos de *The woman in the window*, emergen aquella reflexión del ver y aquella relación de la mirada subjetiva con la imagen del mundo y con la propia imagen, que el filósofo francés estudió ampliamente de la *Fenomenología de la percepción* a *Lo visible y lo invisible*.

La imagen reflejada entonces se convierte en signo, señal del reflejo del ver en una doble acepción: como visión a través del reflejo y como objetivación del ver mismo.



Este trabajo doblemente complicado de duplicación visible / invisible de reflejo del ver y de imagen desdoblada produce un espacio en que la representación se hace visualización y se liga a lo imaginario y a lo fantasmático. Esta operación es un acto que sobrepasa la representación, y va más allá de la figuración porque produce la configuración de una capa de figuras ilusorias plenamente significantes. Estas figuras no juegan con la impresión de realidad, sino que dan vida a un plano más complejo de configuración visual y percepción.



Las dinámicas de refracción, de desdoblamiento y de alineación de las sombras no tienen nada representativo, son intervenciones de visualización de lo impalpable, de lo no concreto, y de los reflejos. Esta actividad compositiva se pone directamente en relación no con los fenómenos del mundo, sino con el horizonte de las actividades mentales (percepción, alucinación), pues se cruza con la *dimensión del fantasma*.



Lo que está en juego no tiene nada en común con la representación por semejanza de un objeto, sino con las dinámicas de lo ilusorio, de lo impalpable, de lo aparente, es decir, con una de las formas posibles del fantasma. Lang está comprometido aquí en visualizar el fantasma, evocar y mostrar algo como síntesis de percepción y alucinación, que se evidencia en principio como percepción impregnada de fantasmaticidad y al final del filme se revela como fantasma onírico enmarcado por la percepción. El compromiso de la puesta en escena es entonces el dar vida a un híbrido, una síntesis percepción-fantasma y delinear imágenes refractadas, reflejadas, aparentes: superar los límites de la representación de los fenómenos y las mismas articulaciones estilizadas y figurativas de lo visible, para realizar una visión de imágenes sincréticas, *ligadas al mundo y al fantasma*.

Es una operación que va más allá de las técnicas de la reproducción del mundo elaboradas por la literatura y el arte, más allá de la represen-

tación y de la figuración, y que se revela como *acto específicamente cinematográfico: la visualización de algo que los demás lenguajes no puede garantizar.*

Cierto es que lo que la imagen refleja puede ser descrito en la literatura, pero no visto, y puede ser pintado en el cuadro, pero no en movimiento, no en el tiempo.

La visualización y el modo particular en el que el cine produce un visible complejo y específico, destinado a producir sensaciones posteriores. Del lado de lo inconsciente, del sueño, de lo fantasmático y del recuerdo, de la vanguardia de Buñuel, de Resnais, de Robbe Grillet, o del underground, pero una película del cine clásico americano y un autor como Lang, ha realizado ya una obra cinematográfica capaz de mostrar la fuerza y la potencialidad de la puesta en escena. Sería muy fácil partir de Buñuel o de Resnais.

Entonces, *la visualización del fantasma se efectúa incluso dentro del cine clásico.* El proceso de objetivación fílmica del fantasma se realiza gracias a un filtro selectivo y un modo de producción que realizan las condiciones de la visualización: cualquier cosa puede ser visualizada porque ha sido imaginada de algún modo y porque la técnica del cine lo permite.

Pero en la visualización del doble de la mujer y del retrato del escaparate opera aún otro mecanismo que apunta al horizonte de lo imaginario.

La mujer, de hecho, en la escena de las miradas hacia el escaparate, se descubre a sí misma en un doble movimiento de identificación con el doble del retrato y con la percepción de la mirada. A través de la mirada del otro, la mujer recupera su propia identidad de belleza y atracción.

Aquello que la dinámica de las miradas y de la imaginación ilusoria en el escaparate produce, es la visualización de lo imaginario y de su mecanismo constitutivo (pensemos en el discurso de Lacan sobre lo imaginario y sobre su mecanismo constitutivo). ¿Acaso todo el episodio de la mujer del retrato no se revela al final del filme como un sueño, como una producción, una visualización de los fantasmas oníricos...?

En la refracción del retrato integrado con la imagen de la mujer reflejada en el vidrio, se constituye no sólo un encuentro de gran sugestión entre la figura pintada y la figura viviente, sino que se asume un valor más complejo de la imagen eidética, con más determinaciones simbólicas.



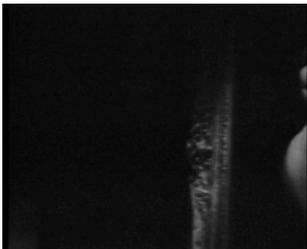
Pero la dinámica visual, psíquica y simbólica de la imagen descrita nos presenta otro aspecto relevante.

Inicialmente, la imagen de la mujer reflejada en el retrato es definida, precisa, segura, tiene consistencia cuasi material. A veces, la imagen de la mujer concreta que aparece reflejada en el vidrio, es poco definida, incierta, móvil, visible e invisible al mismo tiempo. La imagen de la mujer en el retrato tiene la consistencia de un ente, de un objeto que muestra con la máxima evidencia una persona. La imagen de la mujer concreta reflejada en el vidrio, a veces tiene una consistencia extremadamente reducida, tiene los trazos de un reflejo, es un fantasma.

Es una imagen más borrosa, menos nítida, que se acerca a lo pintado. Lo pintado es nítido, definitivo, una imagen de la belleza de la mujer que se da para siempre. La imagen reflejada aparece como una imagen de la percepción y una imagen de la alucinación al tiempo, parece tener un carácter preferentemente fantasmático, verdaderamente tiene un carácter ambiguo, indefinido.



En el encuadre transformado por un movimiento de cámara, vemos el retrato pintado, la imagen reflejada de la mujer nítida y la mujer-modelo en comparación virtual, y en sucesión: la imagen reflejada es un doble diferenciado respecto al retrato de la mujer –supuesto modelo–, porque es diferente del retrato y es diferente del modelo, ya que la imagen reflejada restituye sólo parcialmente la imagen del modelo.



Además, este encuadre afronta indirectamente otro elemento esencial del cine: el encuadre, de hecho, muestra primero juntos el retrato y la imagen reflejada de la mujer, después el modelo (la mujer concreta). Pero, el presunto modelo, que es en realidad una versión diferente de la misma configuración visual, ¿es verdaderamente el modelo?

Al final, el filme revela que el modelo (la mujer) no existe, es el producto del inconsciente del protagonista, es un fantasma onírico elaborado sobre la base de los trazos del retrato. Entonces, es el retrato visto en el escaparate el que produce su modelo presente y la imagen reflejada del modelo. El cuadro es el origen de los dobles diferenciales.



En el universo diegético del filme es el retrato pintado el que produce la imagen reflejada sobre el vidrio de la mujer-modelo-ficticio: entonces, lo “semiotizado” y delineado prima sobre el presunto real, de este modo, el presunto real no tiene consistencia.

En el universo diegético de *The woman in the window*, el retrato pintado es verdadero y los acontecimientos ligados al retrato y a la mujer del retrato son no verdaderos, no fenoménicos, inexistentes, oníricos.

La imagen del retrato pintado tiene su propia relevancia y consistencia. El sujeto femenino, presunto modelo, entonces, no existe. La mujer es el producto de la imaginación onírica del hombre (he aquí un lance para la Teoría Feminista del Filme).

La imagen fílmica es un doble diferencial de un modelo que no existe.

En el filme el retrato que crea el modelo-mujer, es la imagen producto que crea el modelo-mujer.

En *The woman in the window* el retrato parece atestiguar que no hay, ni siquiera, necesidad del modelo y que en el cine el proceso de producción de la figura se realiza pasando de una forma del imaginario a otra, de un modelo "semiotizado" a otro.

Y si miramos más atentamente, observamos que el pasaje está duplicado: no sólo el retrato no tiene necesidad del modelo, sino que el retrato crea la imagen semejante, personificada en una mujer, y lo hace a través de la mediación del vidrio, del doble diferencial del cristal.

En *The woman in the window* la creación pictórica crea la imagen y el cuerpo ilusorio del actor en un mecanismo de tránsito invertido de la copia al presunto modelo, que demuestra que en el cine, en definitiva, no existen más que copias, modelos en sentido tradicional, sólo simulacros de distintos tipos.

La imagen fílmica por lo tanto, es una copia diferencial, es una diferencia relativamente semejante de lo profílmico, mientras el profílmico ya no es un original, porque eso mismo reenvía a lo otro, o bien porque la imagen lo modifica sensiblemente.

Este mecanismo complejo hace de la imagen fílmica una copia diferencial sin original, o más exactamente, una copia diferencial de una copia diferencial sin original: en otras palabras, es una diferencia, relativamente semejante al cuadro. Pero una copia de una copia sin original es un simulacro.

Como apunta Deleuze en *Logique du sens*, "...el simulacro implica una potencia positiva que niega ya el original, ya la copia". Y entonces: "El



simulacro funciona de modo tal que la semejanza es (...) sobre la serie de base”.

La imagen fílmica es un simulacro, más bien es un simulacro potencial, en cuanto *que es copia diferencial de una copia sin original de una copia de una copia sin modelo*. Es una copia diferencial que reenvía a otra copia diferencial que reenvía a cualquier cosa que no existe. Es una réplica diferente de cualquier cosa de lo imaginario. Entonces, secundo las palabras de Deleuze, el simulacro es “una imagen demoníaca” que “ha situado la semejanza en el exterior y vive de la diferencia”.

Es una imagen despojada del prototipo, la imagen de cualquier cosa que no existe. Pero ésta es la definición misma de simulacro anticipada por Perinola en *La società dei simulacri*: “El simulacro (...) y la revelación de una verdad sustancial pura. El simulacro es una imagen privada de prototipo, la imagen de cualquier cosa que no existe. *La imagen fílmica es un doble diferencial sin modelo*”.

La ilusión de la imagen fílmica requiere de todos modos una reflexión posterior. Porque la imagen fílmica trabaja necesariamente y constitutivamente sobre la apariencia, sobre la impresión/ilusión de realidad, sobre el mostrar cualquier cosa que no está en el mundo, pero se parece al mundo. El filme se ofrece por tanto como proceso que hace desarrollar una imagen como ilusión de realidad, como procedente del mundo fenoménico y niega estructuralmente, y de forma diversa, la impresión desarrollada. Es una apariencia del mundo que se revela, más bien, como mundo de la apariencia, o copia (diferente) del mundo de la apariencia. Es cualquier cosa que se muestra como doble para poder revelarse como otro en la duplicación y otro en el mundo externo. La gran semejanza con el mundo externo que puede revelar una ilusión, la apariencia de verdad que se revela como no verdadero, como falso, es la estructura misma del cine y de la imagen fílmica. *La imagen fílmica es la imagen simulacro*.

Imagen-devenir, imagen fantasma, imagen simulacro, imagen eidética: son todas cualidades, dimensiones, posibilidades que viven en la imagen fílmica, están ligadas, comprendidas, son inherentes a su estructura esencial. Y sólo una hermenéutica ampliada del texto fílmico puede consentir una interpretación integral: análisis del texto y teoría del filme recíprocamente implicados.