



José Luis Sánchez Noriega

EL SECRETO DE LOS ESPEJOS EN EL CINE

EDITORIAL
UCR

José Luis Sánchez Noriega

EL SECRETO DE LOS ESPEJOS EN EL CINE



EDITORIAL
UCR
2024

CC.SIBDI.UCR - CIP/4126

Nombres: Sánchez Noriega, José Luis, 1957- , autor.

Título: El secreto de los espejos en el cine / José Luis Sánchez Noriega.

Descripción: Primera edición. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2024.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-170-8** (rústico)

Materias: LCSH: Espejos en el cine. | Simbolismo en el cine.

Clasificación: CDD 791.436 –ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición: 2024.

© Editorial Universidad de Costa Rica,

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257

administracion.siedin@ucr.ac.cr

www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial.

Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Índice

El cine era dueño del secreto.....	3
Pantallas, ventanas y espejos.....	9
Verdad e impostura del duplicado.....	17
Narcisos y voyeristas: el deseo de ver(se).....	23
Camerinos, escenarios, platós.....	35
El doble: mi otro yo.....	41
El rostro interior, retrato del alma.....	51
Conocerse, tomar conciencia, aceptarse.....	59
Monólogos y fantasmas.....	67
Espejos rotos, caleidoscopios y laberintos.....	73
Umbral de otros mundos y otros tiempos.....	81
La figura monstruosa del cristal.....	93
Virtuosismos, el juguete visual.....	101
Preguntas al espectador, más que historias.....	109
Filmografía.....	113
Referencias bibliográficas.....	121



El artista (*The Artist*, 2011)

El cine era dueño del secreto

*El cine supo adivinar, desde su nacimiento,
que era dueño del secreto de los espejos.*

Henri Langlois, cit. en *Vertigo* 1, 1987, pp. 11-12

A los espectadores distraídos que somos nos lleva nuestro tiempo advertir el sentido específico de los espejos en el cine. Con anterioridad, nos asombramos con efectos de profundidad, duplicaciones y laberintos: seguramente la popularidad de secuencias con espejos venga encabezada por el desenlace de la intriga criminal *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947) y el hilarante engaño de *Sopa de ganso* (*Duck Soup*, Leo McCarey, 1933), que tiene el pie forzado de un espejo inexistente.

Pero la presencia más habitual —y coherente— de los espejos es en baños y sus imágenes recurrentes son los rostros. Más allá de momentos episódicos, si un personaje se mira en un espejo es porque se hace preguntas, rememora el pasado, busca reafirmarse, necesita una pausa o ha de pensar más despacio. En el cine, *mirarse al espejo es mirar dentro de uno mismo*; el fenómeno de la reflexión por el que la luz del rostro rebota en la superficie de cristal y construye una imagen que llega a nuestros ojos es, también, fenómeno de reflexión o pensamiento, cavilación o especulación. Así como nos viene bien considerar las dos acepciones de *reflexión*, el adjetivo relativo a los espejos —*especular*— tiene la misma forma que el infinitivo verbal de esa misma acción de pensar, como ya se viene advirtiendo desde antiguo. Varias lenguas romances nombran al objeto a partir del latino *speculum* que apela a la función del conocimiento

—los adivinos eran llamados *specularii*— mientras que en otras (*miroir*, *mirror*) hace referencia al acto de mirar, observar. Santo Tomás vincula estos dos sentidos de *reflexión*: «Ver algo a través de un espejo es ver una causa en su efecto, en la semejanza entre el objeto y su reflejo. Así comprobamos que la “especulación” nos lleva a la meditación» (en Pendergrast, 2003, p. 136).

Este fenómeno especular, de reflexión, rodea al espejo de incertidumbres, lo sitúa en un territorio inestable, equívoco, siempre sospechoso. Por ello, se puede decir que una imagen reflejada en la pantalla es el efecto de un personaje u objeto situado ante el espejo, pero también la proyección de los sueños, deseos, recuerdos, pesadillas o fantasías de la mente de ese personaje. Y un reto para quien mira, que *se reconoce y se desconoce*. Estas dos superficies pobladas de imágenes encuentran un límite, como advierte Metz (2001, p. 60), al señalar que la película «difiere del espejo primordial en un punto esencial: aunque, como en este, todo pueda proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película: el cuerpo del espectador». A la posibilidad ilusoria de una imagen especular apunta la palabra *espejismo* cuyo significado inmediato es el fenómeno de espejo que producen las capas de aire de diferente densidad y temperatura, pero que también tiene la acepción de imagen falsa o realidad engañosa.

Más allá de la materialidad del cristal y del azogue o de cualquier otra superficie reflectante, la experiencia del espejo se nutre de contradicciones como nos hace ver Umberto Eco en su ensayo con perspectiva semiótica: intentando conceptualizar el estatuto de las imágenes especulares desecha la opción de encuadrarlas con el resto de las imágenes (dibujos, grabados, pinturas, fotos, etc.) porque no satisfacen el requisito semiológico de «estar en lugar de la cosa» —esas imágenes no son independientes de los objetos, desaparecen con ellos— y, por lo tanto, no sirven para mentir, según la muy eficiente definición de signo que Eco había formulado en el *Tratado de semiótica general* (1975). La óptica y la física explican que las imágenes reflejadas son imágenes virtuales, imposibles de ser proyectadas en una pantalla, por ello no existen por sí mismas, sino que —podríamos decir— las imágenes especulares poseen entidad en cuanto hay un observador, de algún modo es la mirada quien las crea.

El espejo —como después conseguirá la fotografía y el cine— proporciona una imagen bidimensional rigurosa, sin más distorsiones que las derivadas de la iluminación del objeto. El realismo de la reproducción y la simetría exacta han llevado a apreciar el mecanismo de reflexión catóptrica como cierta “magia”. Aunque para nuestros ojos el carácter de imagen invertida —mutación de derecha e izquierda— puede parecer una deficiencia, esa cualidad permite la lectura de textos mirando su imagen especular, como la carta que recibe Orfeo en la versión del mito filmada por Cocteau. En realidad, con acierto advierte Umberto Eco que «Ante el espejo no se debería hablar de inversión, sino de absoluta congruencia».

No hay signo ni representación —se puede hablar de “huella”—, pero tampoco se trata de la realidad misma, por lo que, en cierto modo, se sitúa en tierra de nadie. No obstante, en ciertas secuencias, un trávelin de aproximación permite pasar de un encuadre con el personaje y su imagen duplicada a otro en que no se ve ni el marco del espejo ni el origen de la imagen por lo que el espectador llega a tomar como realidad primera la figura especular. Esto resulta transcendental para el relato que cambia la enunciación o la propia identidad del personaje, adoptando una nueva proporcionada por el espacio de más allá del cristal como, entre otros muchos ejemplos, se aprecia en *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), cuando el niño Danny habla con Tony, su amigo imaginario que habita el espejo.

De ello da cuenta Platón cuando explica en el mito de la caverna que el hombre, al salir de la gruta y antes de ver la luz de las estrellas y la luna, y posteriormente el mismo sol, «lo que vería más fácilmente serían, ante todo, las sombras; luego, las imágenes de hombres y de otros objetos reflejados en las aguas, y más tarde, los objetos mismos» (*República*, 516a). Parece, entonces, que las imágenes de las superficies reflectantes se sitúan en un territorio intermedio, entre las sombras (significantes) y los objetos (referentes). Muy próximo está el pensamiento de san Pablo cuando escribe que «ahora vemos mediante un espejo, borrosamente; entonces veremos cara a cara» (I Corintios 13, 2).

En todo el cine clásico —singularmente algunos directores como Douglas Sirk— la presencia del espejo advierte al espectador acerca de la existencia

del interior del personaje y la inestabilidad de sus sentimientos, deseos, convicciones o proyectos. Lo decisivo de la imagen reflejada no tiene que ver con la duplicación, la simetría o el juego de la repetición, sino con su condición de retrato y con el interior del personaje retratado. Por ello, las imágenes catóptricas siempre son máscaras, lo que significa tanto velos que ocultan al personaje como disfraces que, al revelar su condición de artificio, apuntan a una realidad subyacente. Creo que esta es la perspectiva sustancial, sin despreciar por ello la facultad de los espejos de ampliar el espacio dramático y, sobre todo, mostrar la cuarta pared e incluso incorporar virtualmente al espectador a ese espacio de ficción.

Estas consideraciones nos llevan a pensar los espejos cinematográficos más allá de la mera función narrativa, cuando se sitúan de modo natural en el espacio fílmico y proporcionan imágenes de personajes y objetos con un valor narrativo o dramático, como el espejo convexo de vigilancia de una tienda que sirve para evitar el robo en *La tormenta de hielo* (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997) o los muchos de baños y vestidores frente a los que se maquillan, peinan, afeitan o arreglan los personajes. Sin olvidarse de la función del móvil como espejo o los selfis que —modernos reflejos de Narciso en seis pulgadas— desarrollan las miradas a uno mismo guarnicionadas con seleccionados paisajes y compañías.



Frida (2002)

Pantallas, ventanas y espejos

Los espejos plantean la pregunta de cuál es de verdad la realidad: la que veo a través de la cámara, la que veo a través de los espejos, el reflejo de un reflejo, o el reflejo del reflejo en un reflejo.

Arturo Ripstein en Portela Iglesias, 2003, p. 302

Entre las metáforas más repetidas está la consideración del *cine como ventana* y el *cine como espejo*; es decir, la capacidad de las películas para asomarnos al exterior, mostrar el mundo y conocer realidades fuera de nosotros; y la facultad del cine para reflejar nuestros estilos y modos de vida, o para hacernos reflexionar sobre lo que somos. A pesar de su implacable esquematismo, estas fórmulas de *ventana* y *espejo* son eficaces en muchas ocasiones.

Explorando esta dualidad, Christian Metz (1991, pp. 82-83) llama la atención sobre la función paralela del espejo y el cine, al tiempo que, precisamente por esa convergencia, subraya el efecto en las capas del discurso que conlleva la inserción de espejos en la propia película: «Cualquier espejo es como una cámara (o un proyector), ya que “lanza” la imagen por segunda vez, le ofrece una segunda impresión, tiene un poder de emisión. Precisamente porque el cine mismo es tan rico en imágenes especulares la imaginería de las películas es tan pródiga en espejos, y éstos canalizan allí con tanta frecuencia el curso de la enunciación».

Paralelamente, en el propio espejo las imágenes pueden comprenderse desde dos perspectivas: *imagen-espejo* que devuelve cuanto se sitúa delante e *imagen-pantalla* sobre la que se proyectan los deseos y fantasmagorías.

«Como el espejo, el cine es un artefacto de deseo: no refleja la realidad, sino nuestros miedos y anhelos. Por medio del espejo, el cine pone en escena una fantasía, la de transgredir nuestras limitaciones espaciales, temporales y existenciales» escriben Pedraza y Pérez Ochando (2019, p. 354), resumiendo lo dicho por otros muchos.

A diferencia de otras formas y medios de creación de imágenes, *el espejo siempre habla en presente* puesto que es un instrumento óptico que refleja lo que tiene ante sí en tiempo real. No se pueden guardar las imágenes actuales ni recuperar las pasadas, a diferencia de lo que sucede con las pantallas que recogen la luz de fotogramas o *frames* digitales. Ello no significa desechar los paralelismos existentes entre el mecanismo cinematográfico y el especular. Son imágenes bidimensionales, con el rigor de la producción óptica, que activan de distintas formas el imaginario del espectador. El cristal y la pantalla son superficies de frontera, límites infranqueables a la vez que umbrales de acceso a otro espacio con entidad propia, espacio versátil proyectado por el deseo, los sueños y la imaginación del espectador a partir de imágenes presentes o grabadas. Como señala Soko Phay-Vakalis (2001, p. 179): «Creer que existe un mundo detrás o en el espejo es una forma de huir de la realidad, de refugiarse en el sueño donde no habría separación entre el exterior y el interior, entre el yo y el Otro. En este sentido, el espejo es la promesa de la felicidad. Cruzar el espejo es romper con un pasado, una realidad».

El deseo de esa realidad especular no es muy distinto del que experimenta el público de cine ante una pantalla en blanco que se ilumina y evoca personajes, espacios y mundos virtuales. En la sala de cine, el espectador se sitúa como voyeurista que disfruta con lo que ve y llega a sentirse un testigo privilegiado que, gracias al primer plano, puede acercarse a los intérpretes de un modo íntimo. El estrellato como tal no existió en el teatro, solo el cine —o las retransmisiones deportivas de televisión— permite una proximidad que conlleva la apropiación psicológica de actrices y actores. Cuando el espejo se inserta en la ficción, el fenómeno de la contemplación, el proceso del espectador se duplican y queda reforzado el rol voyeurista del público en quien coexisten el placer escópico y el pudor generado por la visión indirecta.

Filmar un espejo conlleva el riesgo físico de que se vea la cámara y, por las mismas razones, simbólicamente, la formación de la imagen del espectador; de ahí que toda imagen reflectante en una pantalla sea, en cierto modo, lo que el espectador desea o sueña ver. Por ello, la presencia de espejos en las películas es un indicio inequívoco de la ruptura de la transparencia narrativa propia del cine clásico y una forma de cultivo de la autoconciencia, reflexividad, *mise en abyme*, inclusión de relato de segundo orden y modos de metacinematografía que, según algunos autores, puede ser considerada un relato especular (Malo, 2013, pp. 20-21). Junto a marcos, cuadros, pantallas, cristales, telones, escenarios o fotografías, los espejos otorgan al filme una segunda dimensión («*l'écran second*» dirá Metz) que, al llamar la atención sobre la propia enunciación, permiten diferentes registros, claves de lectura o niveles del discurso para el espectador. En este sentido, se ha señalado como punto de partida del *cine posmoderno* una *imagen-espejo* que remite a otras imágenes y se han indicado como «bases de las prácticas estéticas posmodernas: la iconización, la intertextualidad y el apropiacionismo, la puesta en abismo, así como la fractura del relato y el personaje» (Mora, 2012, p. 120).

En el mundo creativo de los cineastas Alicia Garcíadiego y Arturo Ripstein los espejos ocupan un lugar protagónico. En su particular adaptación de *Medea* de Séneca en *Así es la vida...* (2000) —en la que el coro griego ha sido sustituido por un trío musical que interpreta boleros hasta en seis ocasiones— hay varias secuencias con espejos que tienen su prolongación en pantallas de un televisor que emite cuanto el espectador acaba de ver (plano de taxi conclusivo del relato, escena de amor que ve la madrina) o que lo refuerza, como en la secuencia de sexo de Nicolás y la joven, con su rima en una similar emitida por el televisor (min. 26).

Las paredes de la vivienda de la pareja protagonista de *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999) están forradas de espejos viejos y sucios, con el azogue desconchado, que muestran la decadencia de los inquilinos de esa casa, al tiempo que, en su insistente captura de sus imágenes, les otorgan cierta condición fantasmagórica, sombras ancladas en otro tiempo que sobreviven en una pura apariencia. La fragilidad que esos espejos otorgan a la realidad representada se revalida en las secuencias de la sala de cine, donde las figuras de los espectadores Lola y el cura

se empastan con las de la pantalla, participando, entonces, de su cualidad de imágenes virtuales y seres efímeros.

Similar reiteración de espejos existe en las habitaciones de otros largometrajes de Arturo Ripstein y Alicia Garcíadiego, quienes, en *Profundo carmesí* (1996), los emplean con el mismo sentido de mostrar seres fracasados, impostores que viven del engaño y han de esconderse tras un peluquín o un maquillaje. La proliferación de lunas en la casa de *El diablo entre las piernas* (Arturo Ripstein, 2021) otorga a la anciana pareja cierto aspecto fantasmal al tiempo que las duplicaciones de sus figuras expresan la desconfianza y engaño mutuo, aunque también el espejo sirve, en momentos con estados de ánimo distintos, para el embellecimiento y la toma de conciencia del cuerpo envejecido en la mujer (min. 55) que resulta más gratificante tras la reconciliación sexual de la pareja, con la masturbación ante su rostro especular (min. 94).

Al igual que hay cineastas en cuya filmografía los espejos poseen protagonismo y hasta se convierten en estilemas —entre otros, además de Ripstein, Bergman, Saura y Varda, aquí citados— también hay películas que hacen de las imágenes reflejadas un rasgo de su estética —primando el placer escópico y el juego espectacular— como sucede de forma extraordinariamente insistente en la comedia de espías *Arabesco* (*Arabesque*, Stanley Donen, 1966), donde se buscan muy variadas superficies total o parcialmente reflectantes (todo tipo de espejos, objetos cromados, el radiador de un Rolls, cristales de ventanas, estanques, pantallas de televisores, una escultura, una bandeja, un acuario, lentes, gafas oscuras, lámparas, mesas con cristal o barnizadas, ventanillas y chapa de coches...), composiciones caleidoscópicas, reflejos luminosos o encuadres rebuscados cuyo último sentido —al margen de subrayar personajes que pueden variar sus roles— radica en asombrar al espectador y darle un tono ligero a la intriga.

A la consideración del cine en cuanto aparato cinematográfico como espejo simbólico que duplica la realidad o suscita la reflexión sobre ella se puede añadir el caso de una película particular cuya puesta en escena, personajes o historia adquieren, en su conjunto, la misma condición metafórica de espejo. Así se aprecia en *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), el particular ensayo cinematográfico que comienza y termina con el mismo proceso

de creación de luz y arrastre de celuloide en un proyector de cine. La actriz Elisabet sufre una crisis en medio del escenario que la priva de la palabra; la médica que la atiende descarta cualquier enfermedad física o mental y le encarga su cuidado a la enfermera Alma. Las dos mujeres se aíslan en un lugar de la costa: Alma es la única que habla, cuenta su vida y, progresivamente, sus verbalizaciones adquieren un valor terapéutico, de suerte que las dos mujeres intercambian sus roles. En un momento determinado (min. 38), ambas se acarician sus cabellos ante un espejo omitido donde se miran una a otra, como en una puesta en escena de transferencia de personalidades; esas imágenes se repetirán nuevamente en el tramo final del relato. La misma idea queda reforzada cuando el fotograma ensambla la mitad del rostro de cada una, dando lugar a una figura híbrida, compuesta por Alma y Elisabet situadas ante un espejo. Cada una de las mujeres abunda y clarifica sus sentimientos más profundos —con énfasis en la maternidad— gracias al efecto de mirarse en la otra, aunque sea a través de un mecanismo tan sorprendente como reconocerse en los silencios de quien escucha, más que en las palabras de quien habla.

De igual modo, en *El espejo* (*Zerkalo*, Andrei Tarkovski, 1975) hay pocas pero muy significativas presencias de cristales de azogue, la mayoría enigmáticas, como las imágenes de archivo que muestran a una mujer que camina deprisa llevando un espejo roto durante la Guerra Civil española, el niño que se mira mientras parece recordar la figura de su madre (min. 85) o, tiempo atrás, la imagen de ese mismo niño con una jarra de leche que emerge en la superficie de un espejo situado en una habitación vacía. Recuerdos, ensoñaciones, imaginaciones o presencias misteriosas entrelazadas en un relato que enuncia su condición desde el primer plano, con una imagen de un televisor.

En estos textos fílmicos la presencia de espejos es mínima —apenas un par de planos de unos segundos— o de escaso protagonismo y, sin embargo, cumplen la función de vertebrar el sentido de todo el relato, como sucede con *Las amistades peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, Stephen Frears, 1988), donde el plano inicial muestra el rostro virtual de la marquesa de Merteuil (Glenn Close) construyendo su máscara y personalidad manipuladora y, en el plano final, por el contrario, el rostro real se desmaquilla entre lágrimas ante un espejo apenas visto. Apertura y cierre contrastados para

explicitar el sentido moral de una historia cuya circularidad revela su completitud. Similar perspectiva se aprecia en *Peter von Kant* (François Ozon, 2022), adaptación de la obra teatral de R. W. Fassbinder, en cuyo espacio único de la vivienda del protagonista los espejos complementan las reproducciones de óleos y fotografías que dan cuenta de la doblez de los personajes y enmascaramiento de los sentimientos.

También funciona como espejo virtual la mirada a cámara de un personaje que rompe la cuarta pared y habla al espectador, asimismo virtual. Al margen de que para el actor / personaje realmente el objetivo de la cámara refleje su figura como la superficie de azogue, lo decisivo es el nivel de metarrelato en que se sitúa el personaje, reflexionando sobre la representación como si se viera y desnudara ante un espejo. Tras el prólogo, en la secuencia inicial de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013) de una fiesta con decenas de personas bailando, el protagonista Jep Gambardella queda ensimismado y su voz inicia la narración (min. 11), pensando sobre su identidad y su destino desde que era niño.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
[Librería UCR Virtual.](#)

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

Acerca del autor

José Luis Sánchez Noriega es catedrático de Teoría e Historia del Cine en la Universidad Complutense de Madrid. Ha escrito crítica de cine y una treintena de libros, entre los que destacan *Iciar Bollain* (2021), *Universo Almodóvar: estética de la pasión en un cineasta posmoderno* (2017), *Diccionario temático del cine* (2004), *De la literatura al cine* (2000) y el manual *Historia del Cine. Teorías, estéticas, géneros* (2018, 3ª ed.), vigente en muchas universidades como libro de referencia.

Corrección filológica: *Natalia Salas S.* • Revisión de pruebas: *Aneth Solís M.* y *Fabiola Benavides P.*
Diseño de contenido, diagramación y portada: *Daniela Hernández C.*
Imágenes de portada: Escena de la película "Al final de la escapada", 1960. Director *Jean-Luc Godard*.
Fotografías de stock del banco de imágenes libres de derechos vecteezy.com,
32490707 ID. Autor: *barmaleeva13441968*, 41390761 ID. Autor: *edojob604883*.
Control de calidad: *Raquel Fernández C.*

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN.
Junio, 2024.

Al igual que sucede con fotos, escenarios o pantallas dentro de la película, los espejos en el cine buscan un espectador reflexivo que vaya más allá de la historia y se plantee la propia enunciación, los niveles de realidad o las ambigüedades de los personajes.

En la ficción cinematográfica, el personaje ante el espejo mira dentro de sí, se pregunta por la inquietante imagen especular e indaga en el «otro yo». Engañosos laberintos reflectantes sobre lo real o espejos rotos que anuncian desgracias, todos tienen un valor metafórico que alcanza su máxima expresión en la frontera de acceso al atractivo «otro lado del espejo», explorado por Orfeo y Alicia.