

II International Conference Gender and Communication

Facultad de Comunicación de Sevilla 1, 2 y 3 de abril de 2014

Libro de actas



Juan Carlos Suárez Villegas

Rosario Lacalle Zalduendo

José Manuel Pérez Tornero

Editores

g & C



© De los autores y las autoras

© Dykinson S.L.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

No está permitida la reproducción total o parcial de este medio ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros medios sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

EDITADO POR:

Juan Carlos Suárez Villegas

Rosario Lacalle Zalduendo

José Manuel Pérez Tornero

Abril de 2014

I.S.B.N. 978-84-9085-030-5



ATRAPADA EN EL CUADRO. PERFILADO DE LA IDENTIDAD FEMENINA A TRAVÉS DEL RETRATO PICTÓRICO DESDE LAS RELACIONES CINE- PINTURA EN *LA MIGLIORE OFFERTA* (TORNATORE, 2013)

Mónica Barrientos Bueno
Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura
Universidad de Sevilla
mbarrientos@us.es

Resumen: a través de este texto se analiza el potencial del retrato pictórico femenino como agente creador de identidad de la mujer desde la óptica masculina y bajo el perfil de las relaciones entre cine y pintura. De esta manera, a partir de la tradición filmográfica existente de retratos con papeles narrativamente destacados, se profundiza en el caso específico de su funcionalidad en la película de Giuseppe Tornatore *La migliore offerta* (2013). La relación que surge entre el protagonista, Virgil Oldman, y la joven Claire se encuentra mediatizada por la concepción que él tiene de la mujer: idealizada, perfecta y fetichista, a partir de las únicas “mujeres” con las que ha mantenido contacto prolongado: su galería de famosos retratos de todos los tiempos, recopilada de forma ávida y codiciosa a través de los años. De esta manera Tornatore tiende lazos entre lo pictórico y lo real en la concepción de lo femenino.

Palabras clave: retrato, cine, pintura, arte, mujer, identidad femenina, identidad masculina

1. Introducción

En el entorno de las relaciones entre cine y pintura, la presencia de cuadros en las películas es uno de los casos más representativos por lo abultado del número de referencias existentes; es una categoría específica, en el entramado que une estas artes, donde se integran tres usos específicos: el efecto pictórico, el *tableau vivant* y su empleo como elemento de atrezzo (Ortiz y Piqueras, 1995: 165 y Barrientos, 2009: 19 y 2012: 124). O lo que es lo mismo en los dos primeros casos: la presencia directa de la pintura enfocada a la creación de efectos escenográficos y la puesta en escena de un cuadro por parte de los personajes de un filme, respectivamente. Cuando el cine emplea obras que son parte de la Historia del Arte, estamos ante ejemplos de la capacidad de la obra de arte de ser reinterpretada desde diferentes contextos, “un nuevo sentido que parecería incomprensible y hasta extravagante a una generación anterior” (Hauser, 1975: 105).

En el caso específico de los retratos presentes en películas a modo de objeto, la mayor parte de los destacados por la puesta en escena y la narrativa cinematográficas, dejando atrás su categoría básica como accesorio escenográfico, son femeninos, especialmente de mujeres jóvenes. Desde esta plataforma el retrato, como género pictórico, cobra especial relevancia como espacio simbólico que perfila la identidad femenina preferentemente desde un punto de vista masculino, ya sea desde su instancia de creador-pintor de la obra, observador de la misma u orgulloso propietario del lienzo. Esta interpretación del retrato resulta especialmente significativa en el cine negro, en una serie de películas encuadradas en la vertiente de psicología criminal, como son *Phantom Lady* (Siodmak, 1944), *Laura* (Preminger, 1944), *The Woman in the Window* (Lang, 1944), *Scarlett Street* (Lang, 1945), *The Locket* (Brahm, 1946) y *The Dark Corner* (Hathaway, 1946).

La migliore offerta (Tornatore, 2013) se convierte, dado el protagonismo narrativo de los retratos pictóricos femeninos, en una reciente muestra del amplio abanico de funciones que éstos pueden llegar a desempeñar, con lo que esta producción italiana se suma a una larga nómina de películas donde este género pictórico alcanza gran relevancia, la cual tiene en el



periodo del cine de atracciones, con *Le portrait mystérieux* (1899) y *Delire a l'atelier* (1907), ambas de Georges Méliès, sus primeros ejemplos.

2. Hipótesis iniciales

Las hipótesis de partida con las que se ha trabajado se resumen esencialmente en una: el retrato de mujer funciona en *La migliore offerta* como agente de identidad femenina, alcanzando de esta manera el carácter de icono supremo de feminidad desde una óptica masculina, representada por su propietario y exclusivo observador.

A ello también hay que sumar que, a pesar de la paradoja de que la protagonista, Claire Ibbetson (Sylvia Hoeks), no aparece nunca retratada y su imagen no se convierte en un objeto enmarcado, la relación que el personaje principal, Virgil Oldman (Geoffrey Rush), mantiene con ella presenta reminiscencias y paralelismos de la que a su vez ha desarrollado con su particular gineceo al óleo. De manera que la identidad de la mujer de carne y hueso contiene elementos que caracterizan a las protagonistas de los retratos.

3. Metodología

A partir de la tradición retratística en el cine, ya categorizada por Barrientos (2009 y 2012), se propone una aproximación analítica, descriptiva y crítica de la identidad femenina, mediatizada a través de los lienzos, en una de las últimas películas vistas en cartelera que recurre al retrato de mujer como eje de su narrativa, *La migliore offerta* (Tornatore, 2013). La profundización en el tema supondrá abordar el papel de la cámara secreta de retratos femeninos atesorados por el protagonista masculino, Virgil Oldman, así como la construcción de su propia identidad masculina en su relación con estas obras, la mujer en general y la protagonista, Claire, en particular. Así serán recurrentes aspectos ya vistos en otras cintas con papel relevante de un retrato como la fetichización, la sexualidad, el deseo, la obsesión, la visualización-ocultación y el mito de Pigmalión, entre otros, aunque ahora bajo la paradoja de que la protagonista no aparece en ninguno de los retratos y, sin embargo, Virgil intenta modelarla como su obra de arte.

De manera que se propone un análisis de contenido, desde las relaciones cine-pintura, del caso concreto del film de Tornatore para indagar en el retrato como agente creador de la identidad femenina en donde su protagonista, Virgil, es un tratante, subastador y tasador experto en obras de arte que repele cualquier tipo de contacto humano, especialmente con las mujeres, hasta que conoce a Claire.

4. Resultados

Cuando nos encontramos ante la presencia de retratos en una película, los casos más interesantes “son aquéllos que plantean un intercambio entre la pintura destacada por la puesta en escena y el filme en el que se presenta” (Barrientos, 2009: 22). Y con *La migliore offerta* estamos ante un claro ejemplo dada la relevancia que alcanza la sala acorazada, cubierta del suelo al techo de retratos femeninos que Virgil ha ido pacientemente atesorando durante años. En las diversas ocasiones en las que la cámara nos presenta planos de los lienzos, ya sea de conjunto o individuales, nos permite observar obras de todos los tiempos debidas, entre otros, a Velázquez, Modigliani, Durero, Andrea del Sarto, Van Dyck, Veneto, Bronzino, Correggio, Rossetti, Degas, Leighton, Burne-Jones, Le Brun, De Blaas, Goya, Ghirlandaio, Ceruti, Watts, Blanche, Tissot, Ingres, Natier, Sorolla, Millais, Da Vinci, Rubens, Renoir, Rafael, Reynolds, Gainsborough, Bouguereau... por citar tan sólo a unos cuantos. Sus planos conjuntos hacen inevitable pensar en su concepción visual como un

bodegón de retratos que nos remiten, por similitud icónica y representativa, a las galerías de pinturas plasmadas por artistas flamencos en el XVII a modo de marcos dentro del marco, de representación dentro de la representación, de sublimación de los mecanismos abigarrados de escenificación barroca.



Imágenes de coleccionismo

(Virgil muestra a Claire su colección de retratos –arriba- y *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas* (Teniers el joven, 1651-1653) – abajo).

4.1. La mujer como objeto de deseo

Entre los seis roles funcionales que Barrientos asigna a los retratos en el cine (2009: 48-49), el único al que se adaptan los retratos propiedad del subastador es el correspondiente a la representación del deseo del hombre que lo contempla, ya que no plasman el poder patriarcal, el influjo o presión de la tradición familiar, ninguno de ellos es la imagen de un amor perdido por Virgil, las obras no se vinculan en modo alguno a la fatalidad en forma de asesinato o suicido y, por último, tampoco suponen una puerta para el tránsito al más allá. A diferencia de la inmensa mayoría de la filmografía retratística, donde las pinturas desempeñan esta función a partir de un único retrato como el de Anna en *The Paradine Case* (Hitchcock, 1947), el de Laura Hunt en *Laura* (Preminger, 1944), el de Alice Reed en *The Woman in the Window* (Lang, 1944), el de Francesca en *That Lady in Ermine* (Lubitsch, 1948) o el de Griet en *The Girl with a Pearl Earring* (Webber, 2003), el grupo de retratos femeninos de Virgil en *La migliore offerta* desempeñan este rol en conjunto, no de forma individualizada cada uno. Ello no supone restar efecto a su significación sino todo lo contrario, se refuerza en gran medida.



Virgil Oldman es un hombre que ha alcanzado el máximo reconocimiento en su profesión como tratante, subastador y tasador de obras de arte. Maduro y poco sociable, vive en un apartamento tan lujoso como también aséptico, exquisitamente decorado. Un gran museo de obras de arte, de las que es un consumado especialista, en el que el gran tesoro está guardado de la vista de todos porque su destino es la contemplación exclusiva y única por parte de Virgil: una galería de valiosos retratos femeninos producto de su avidez y codicia como coleccionista. Recopilar estas pinturas se ha convertido en la gran pulsión vital y romántica que mitiga su solitaria existencia. Son las únicas mujeres del mundo de Virgil cuando con las reales a duras penas puede mantener el contacto visual. El fetichismo y la obsesión que alcanza por estas obras adquiere en su caso categoría de forma de vida, fachada que sin duda oculta su temor por la realidad femenina, el amor real, los afectos y el dolor ante los sentimientos fingidos; “todo puede falsificarse, hasta el amor”, como su amigo Billy le señala oportunamente.

Estos retratos constituyen el único conocimiento que Virgil tiene del mundo de la feminidad antes de conocer a Claire, una mujer de carne y hueso, y de romper la barrera física y psicológica que lo separa de la apreciación del mundo a través del sentido del tacto, dada su aversión al contacto físico y su misantropía. Virgil viste compulsivamente guantes que lo aíslan de la, para él, aberrante experiencia de tocar enseres y otras personas; tan sólo se despoja de ellos para, en una ocasión, acariciar el rostro de un retrato de Petrus Christus en proceso de restauración, lo cual le deleita en suma manera, como si realmente tocara la mejilla tibia de una mujer. Además, su inmenso armario de guantes es el guardián de la antesala de la puerta acorazada, la protege su sala de retratos de miradas y visitas no deseadas.

Virgil es un obseso de la belleza femenina en forma de arte, ama a todas y cada una de las retratadas desde la admiración por ellas como iconos, productos de épocas, corrientes artísticas y sensibilidades distintas; como el propio personaje explica “las he amado a todas y ellas me han amado a mí”. Las venera y convierte en protagonistas de sus ensoñaciones, fantasías que desata durante el tiempo que pasa con ellas. Esta particular obsesión iconográfica, donde el retrato es metonimia de la mujer real, no está exenta de referencias a otra cinta mítica en ese aspecto: *Laura* (Preminger, 1944), cuya protagonista es capaz de enamorar desde la pintura.

Oldman se sienta en su sala y las admira en silencio mientras ellas, desde sus pupilas pintadas, le devuelven la mirada en un juego de plano-contraplano, de esta manera “la mujer como objeto de deseo se encuentra enclaustrada dentro de un estereotipo que fomenta la escopofilia masculina” (Barrientos, 2009: 113), y reitera la concepción primigenia misma del arte: su contemplación. Las panorámicas que recorren los retratos nos muestran imágenes donde los diferentes artistas, dentro de los cánones retratísticos de la Historia del Arte, han plasmado a las mujeres bajo diferentes arquetipos: madre o diosa, esposa o amante, amante-encarnación de peligrosos o como objeto sexual (López, 1989: 57).

La contemplación de todos ellos también tiene algo íntimo y cómplice: Virgil es más Virgil que nunca en esa sala, sin guantes metafóricos, pleno ante esos rostros femeninos que admira y le producen deleite. Un particular gineceo atesorado que está ahí sólo para sus ojos. Idealiza y desea a esas mujeres que en ocasiones se muestran desnudas, en otras vestidas, sonrientes, tristes o pensativas, con mirada desafiante o cómplice pero siempre dirigida a quien las mira, a Oldman, pero a la vez teme el trato físico con una mujer de carne y hueso porque nunca lo ha tenido a pesar de su edad. Virgil ha convertido a todas y cada una de esas mujeres en fetiches ante la ausencia de un contacto femenino auténtico, “la mujer es reducida a su plasmación sobre el lienzo, a un icono que mirar, admirar e incluso suspirar por él” (Barrientos, 2012: 126), y con ello ha construido una identidad para la mujer, una que le conviene y se ajusta a sus fobias y manías, pero que no tiene ningún atisbo de realidad.



Miradas correspondidas

(plano de Virgil contemplando a sus mujeres retratadas –arriba- y cuatro contraplanos subjetivos en donde le “devuelven la mirada” –abajo).

La posesión de un retrato femenino ejerce sobre un hombre un fuerte sentido de propiedad y territorialidad sobre su posesión, lo que suele además extenderse cinematográficamente a la modelo retratada en muchas ocasiones. En el caso que nos ocupa, *La migliore offerta*, juega con un evidente paralelismo entre la sala de retratos de Virgil y la villa de Claire: mientras que las pinturas permanezcan en su habitáculo, bajo un sistema de alta seguridad, y Claire en los límites de las paredes de su residencia, es decir todas ellas ocultas al mundo, cautivas, enclaustradas, las mujeres de Virgil “son suyas” entendido esto bajo un estricto sentido de propiedad. Sin embargo, cuando desocupan estos espacios lo dejan de ser de forma radical o gradual: en el primer caso con el robo de la pinacoteca completa, hacia el final de la película, y en el segundo a partir de que la joven empieza a vivir con Oldman. El espacio supone cierto control para Virgil y el descontrol en su metódica existencia llega cuando Claire desaparece de sus aposentos de la villa: en su obsesión por encontrarla, olvida que tenía una subasta que presidir y al llegar llama la atención de la concurrencia por lo desarreglado de su aspecto. Sudoroso y con el rostro desencajado, interrumpe las pujas para atender el manos libres del móvil y así estar informado de los progresos en su búsqueda. Incluso su afamada profesionalidad queda momentáneamente en tela de juicio al equivocarse en la descripción de un lote que saca a la venta, lo que desata las risotadas de un estirado público que asiste entre atónito y divertido a todo lo que acontece.

Su multitudinaria galería de rostros femeninos ha ido creciendo, a lo largo de los años, con argucias en las subastas en las que él mismo era el maestro de ceremonias, tasando a la baja obras de gran valor para luego, gracias a la colaboración de su cómplice y amigo Billy (Donald Sutherland), adquirirlas de manera soterrada. Éste se define a sí mismo con una frase del diálogo muy elocuente al respecto: “leal proveedor de mujeres” de Virgil, lo que redonda en otro de los matices de la funcionalidad del retrato al convertir a la mujer en objeto de deseo: “un mero objeto de intercambio entre hombres” (Barrientos, 2012: 126).

4.2. La mirada masculina

La migliore offerta también aborda la importancia de la mirada como constructora de realidades e identidades: la contemplación de la sala de retratos por parte de Virgil es el motor para la construcción de una identidad para las mujeres, con las que repele cualquier tipo de contacto. Y, al mismo tiempo, las miradas furtivas son las que erigen la realidad cuando descubre poco a poco a Claire: al ver únicamente su ojo a través del hueco de la cerradura, al quedarse a contemplarla a escondidas agazapado tras las curvas de una escultura de Cupido y Psique, hasta obsesionarse con verla a toda costa, de cualquier forma posible.

No puede evitarse notar cómo, Tornatore, traza paralelismos visuales entre la forma en que Virgil conoce a una mujer al óleo, la joven del retrato de Petrus Christus que atribuye a la falsificadora Velianthe, y la mujer real, Claire, quien se esconde tras una puerta y un ojo de cerradura, lo cual explica perfectamente la fascinación por la que poco a poco se va a dejar arrastrar y que le conducirá a conocer la sensualidad, la pasión, la carnalidad y también el amargo sabor de la traición y el engaño. De esta manera las mujeres de ambos mundos se equiparan al tiempo que la del retrato sirve de puente para avanzar en el conocimiento de la de carne y hueso.



Paralelismos visuales entre la mujer pintada y la mujer real:
visualización enmascarada de la identidad
(retrato de Petrus Christus –arriba- y ojo de Claire a través de la cerradura – abajo-).

El ojo de cerradura y sus múltiples variantes visuales que remiten a él y su simbolismo, el voyeurismo, son temas profundamente cinematográficos. Es el ver sin ser visto, es el acto sublimado del acto mismo de mirar, contemplar tanto desde el deseo como de la admiración y la curiosidad. Mirar como primer acto de creación por parte del artista, una cuestión ontológica que la película traslada a Virgil, quien contempla como primer acto de creación del deseo hacia la mujer y su idealización.

Las referencias pictóricas que vinculan a Claire, en la mente de Virgil, con sus retratos femeninos no dejan de darse a lo largo de la película. Se reitera de esta manera la construcción de la mujer real a través de la pintada ante la mirada de Oldman, quien contempla a la joven “escenificando” para él su propio retrato como *Ofelia* de Millais cuando

se sumerge bajo el agua de la bañera con los ojos abiertos. Es un momento acentuado por el mismo gesto de Virgil, quien se desplaza levemente para mirarla en ese momento. El protagonismo recae en la mirada con un plano subjetivo, el que nos muestra a Claire, mantenido durante varios segundos a modo de *tableau vivant* mientras su gesto y miradas permanecen estáticas, inmóviles, como si de un cuadro se tratase. No es casual el recurso a uno de los retratos más conocidos del prerrafaelismo, corriente que crea una tipología femenina que se constituye en “verdadera fuente iconográfica para el arte contemporáneo” (Cuéllar, 1995: 139).



La mirada de Virgil, mediatizada por lo pictórico, como creadora de la identidad femenina de Claire

(Virgil contempla a Claire sumergida en la bañera –arriba-, contraplano de Claire –centro- y detalle de *Ophelia*, óleo sobre lienzo de Millais, –abajo-).

En otro momento referido páginas atrás a raíz de otra cuestión (cómo Virgil repudia cualquier contacto físico que, por otra parte, busca con los rostros de sus mujeres pintadas), volvemos a encontrar conexiones para la construcción idílica de Claire a partir de los referentes pictóricos que manera Virgil. La primera vez que ambos se miran cara a cara, Oldman se despoja de su guante, que ejerce la función de profiláctico sanitario y social, tal como hizo anteriormente con una de sus amadas retratadas, para notar la calidez de su rostro al acariciarlo y sentir la diferencia.

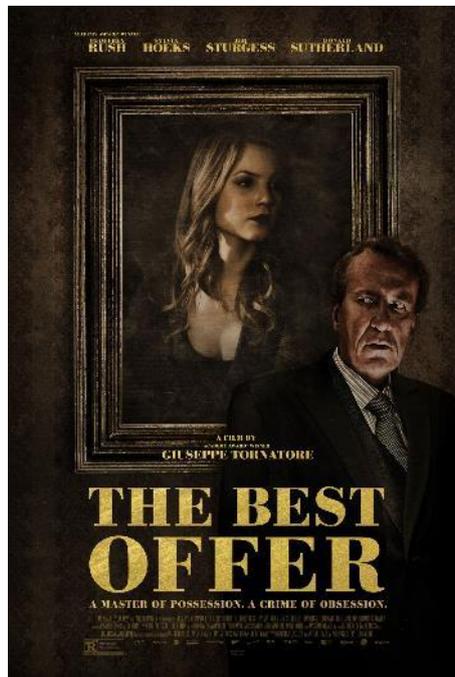


Caricias de rostros amados y deseados
(los dedos desnudos de Oldman toca el retrato femenino atribuido a Veliente –arriba- y Virgil acaricia el rostro de Claire –abajo-).

En el proceso de la creación de la identidad de género femenina, tampoco podemos dejar pasar la cuestión de la evidente diferencia de edad entre Virgil y Claire, “las teorías psicoanalíticas aplicadas al cine, y en concreto a este uso del personaje femenino, han señalado que estamos ante una particularmente ambigua fantasía edípica” (Elsaesser, 1992: 151). La escena epítome de ello tiene lugar en la villa de Claire, cuando Virgil se oculta para espiarla tras simular su salida, observa su despreocupada desnudez gracias a un albornoz que queda entreabierto, con pronunciados tintes voyeurísticos que no son ajenos a un tema pictórico de iconografía tan codificada como el de Susana y los viejos (Walker, 2012). “En el arte, el cuerpo femenino siempre ha sido objeto de deseo, seducción e inspiración. La mirada proyectada sobre el cuerpo femenino repite esta idea masculina de deseo de cuerpo que se gestó desde que Eva fue pecadora. La representación de Susana y los viejos, retomada a menudo, declara la desnudez del cuerpo femenino ante el cuerpo vestido de hombre, donde las prendas serán por comparación, una protección o soberanía comparada con la desnudez del otro cuerpo, que simboliza la indefensión o el sometimiento total” (Blas, 2012: 316). El peso de los años también queda marcado en el propio apellido de Virgil, “Oldman”, “hombre viejo”, aunque como hemos señalado su personaje es algo más que un hombre maduro y su relación con Claire tampoco escapa a conexiones con la que mantienen los personajes de Fernando Rey y Carole Bouquet en *Ese oscuro objeto de deseo* (Buñuel, 1977). Claire se configura así como otro “retrato” más de la colección de Virgil, al que visita en la villa de la joven como hace con los pictóricos en la cámara secreta de su lujoso apartamento; de hecho, ella se encuentra en su propia “cámara secreta”, valga la redundancia, al permanecer recluida en unas habitaciones ocultas, tras una puerta secreta durante gran parte de la película, debido a una aguda agorafobia. Oldman “ve” a Claire sin verla mientras ella mantiene velada su apariencia, el misterio que rodea su aspecto real no hace más que incrementar el interés del subastador en ella, principalmente movido por alimentar sus ojos con su contemplación, tal como hace con sus mujeres retratadas día tras día. La misteriosa joven insiste en hablar por mediación tecnológica o a través de una puerta cerrada, lo que acrecienta su potencial atractivo para un hombre que hace del mirar cosas su forma de vida.

Tiene, en este sentido, especial relevancia una escena: Virgil habla con Claire por teléfono desde su sala de retratos, aún no conoce su verdadero rostro; mientras la cámara se pasea por las caras detenidas en el tiempo de varias de las mujeres pintadas, el sonido que acompaña es la voz de la joven: Claire se convierte definitivamente en un retrato más de la colección de Virgil, aunque sea únicamente y de momento durante esos instantes, un retrato que habla aunque todavía no la pueda ver ni tocar.

La migliore offerta se centra en el efecto que Claire produce en Virgil, quien acaba llegando a la creencia de que ha encontrado en ella a su “mejor oferta”, por ello en su última subasta antes de retirarse definitivamente, no se hace con un retrato femenino que sumar a su colección. Ya tiene lo que quiere, una mujer tan bella como los retratos que tanto ama, más incluso, ya que ante el cuadro de la madre de la joven, clasificado como de poco valor por parte del tasador, éste exclama: “eres más bella que la bailarina del retrato”. Y al final, al desvelarse toda la trama urdida, será la única obra que conservará y llevará consigo a Praga como único vestigio de la mujer real a la que tanto ha amado y de la que no conserva retrato pictórico alguno, paradójicamente. Aunque algunos diseños de cartelera para la película nos muestren algo distinto, cargado por otra parte de una profunda significación a tenor de todo lo que se ha expuesto.



Póster de *La migliore offerta* para el mercado norteamericano.

5. Conclusiones

Tal como Ortiz y Piqueras señalan “el objeto cuadro, que forma parte del *atrezzo*, se convierte en una pieza clave del relato, visual y narrativamente y, sobre todo, en un espacio simbólico” (1995: 178). Y de esta manera, como se ha visto, funciona en *La migliore offerta*. El retrato femenino es un agente creador de identidad femenina para Claire ante los ojos de Virgil, donde las proyecciones de referentes pictóricos que remiten a la relación del subastador con su colección de mujeres pintadas no son ajenas a este proceso. La construcción de la mujer real parte de premisas del ámbito de lo pictórico para trazarla, al igual que sus homónimas pintadas, en objeto de deseo masculino. La identidad de la joven de carne y hueso se dibuja con trazas pictóricas.



No podemos olvidar que el deseo hacia lo femenino, el misterio del mismo y su visión idílica es una marca en el universo creativo de su director, Giuseppe Tornatore, como es posible ver en *Malena* (2000) y el referente indiscutible de su filmografía, *Nuovo Cinema Paradiso* (1988). Precisamente la escena de los besos de esta última ofrece un perfecto paralelo con el universo femenino que Virgil contempla día tras día, un gineceo idílico que nunca se atrevió a tocar en carne: las emociones seriadas del arte como vida perfeccionada.

De la imagen idealizada de la feminidad: estática, contemplativa, admirativa... a la real: carnal, sexual, latente, que mira sin ojos fríos trazados con pinceladas de óleo, a la que Virgil puede tocar y a la que le sube la cremallera con indudable deseo real de desvestirla como amante, la que habla con él con palabras y no con silencios que conducen a un eterno soliloquio.

Los retratos femeninos reunidos en *La migliore offerta* reúnen una serie de significados conectados entre sí: históricos (son pinturas de diferentes épocas y periodos históricos para representar, bajo distintas apariencias, el ideal de belleza femenina, el eterno femenino que el arte ha perpetuado a lo largo del tiempo), sociales y económicos (el que Virgil posea esta galería de rostros femeninos, aunque los adquiere de manera poco ortodoxa y transparente, nos transmite reveladores datos sobre su estatus económico y su posición de clase) y finalmente sexuales, los cuales se vinculan directamente con la construcción de la identidad femenina. Hablamos de belleza, perfección, idealización, la mujer reducida a un objeto de deseo contemplativo y el fetichismo: “un retrato pintado en un film nos recuerda que el amor surge de una temporalización sin duración, de una fetichización momentánea” (Païni, 1992: 4). Los retratos en el cine catalizan pasiones y se convierten en fetiches sustitutos del verdadero amor, o al menos uno con apariencia real en este caso.

La identidad femenina de Claire es sometida a un auténtico proceso de idealización: producto de su falta de experiencia real con las mujeres, Virgil ejecuta en su aproximación a la joven una idealización equiparable a la que profesa a su colección de retratos. Se erige así como una mujer real hecha a su medida y que incluso llega a modelar él mismo, lo que deja sobre la mesa la referencia al mito de Pígalión y Galatea. La construcción de la identidad femenina de la joven Claire que realiza Virgil, detalle a detalle, pieza a pieza, tiene también conexiones metafóricas con el montaje del autómatas a lo largo de la película, del cual Oldman va encontrando piezas y engranajes dispersos en diferentes estancias de la villa de la joven.

Como en *Laura*, Claire es capaz de enamorar desde un retrato, aunque en este caso sea física y visualmente “un retrato ausente” en palabras de Aumont (1992: 135), porque la construcción de su identidad femenina se hace desde la pintura y las relaciones que Virgil mantiene con esta manifestación artística y su colección de retratos.

A partir del retrato en su concepción más amplia, “en el cine en raras ocasiones está ahí para capturar identidades, es más frecuente como significante de misterio o autoridad” (Verner, 1992: 8). En *La migliore offerta*, a través de los retratos pictóricos se esboza un retrato identitario de una mujer real que, al final, no resulta tan real y auténtica. Era un espejismo creado para Virgil y en parte también por él. Una falsificación que ha engañado a un experto en la que hay algo de verdad. Como dice una de las líneas de diálogo de la película: “en toda falsificación hay algo auténtico, algo que el falsificador no puede evitar plasmar en ella, dejando su huella propia y original”. Algo hay de verdad subyace en el retrato de Claire.

6. Bibliografía

Aumont, J. (1992), “Le Portrait absent” *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound*, nº 14-15, pp. 135-145.

Barrientos-Bueno, M. (2009), *Celuloide enmarcado. El retrato pictórico en el cine*. Valdetorres del Jarama: Quiasmo Editorial.



- Barrientos-Bueno, M. (2012), “El retrato pictórico en el cine: una aproximación”, *Avanca Cinema 2012 International Conference*. Avanca, pp. 124-132.
- Blas Ortega, Mariano de (2012), “La mirada intencionada del cuerpo en el arte”, *STVDIVM. Revista de Humanidades*, n° 18, pp. 305-330.
- Cuéllar, C. A. (1995), “Bran Stoker’s Dracula y el prerrafaelismo”, *Saitabi*, n° 45, pp. 135-142.
- Elsaesser, T. (1992), “Mirror, Muse, Medusa: *Experiment Perilous*”, *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 14-15, pp. 191-200.
- Hauser, A. (1975), *Fundamentos de la Sociología del Arte*. Madrid: Guadarrama.
- López Fernández, M. A. (1989), “La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto”, *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 2, pp. 55-63.
- Ortiz, A. y Piqueras, M. J. (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- Pañi, D. (1992), “A Deotur of the Gaze”, *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 14-15, pp. 3-4.
- Verner, M. (1992), “Irrepressible Gaze”, *Iris. A Journal of Theory on Image and Sound*, n° 14-15, pp. 7-10.
- Walker Vadillo, M. A. (2012), “Susana y los viejos”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, n° 7, pp. 49-57, <http://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-8.%20Susana.pdf>, consultado el 15 de enero de 2014.