

## INTRODUCCIÓN

*«Algunos paisajes son tan hermosos  
que es una perversión no mirarlos»*

*Nostalgia*, de Andréi Tarkovski (1983)

Nadie sabe, verdaderamente, cómo surge la primera idea de una investigación. Con toda probabilidad, es una necesidad vital que fluye en nuestro interior sin que nosotros seamos conscientes. Sin embargo, está ahí. Te empapa, te afecta, te condiciona, te obsesiona. En definitiva, es inevitable.

Al final de este proceso, que se refleja en las siguientes páginas, se esconde esa necesidad vital. Tras muchos años trabajando en el mundo académico, y transitar por los caminos de la comodidad intelectual, sentí un verdadero vacío. En ese preciso momento fui consciente de que no sabía nada, y que poco me servía lo que había aprendido. Estaba perdido y no encontraba el sentido y la razón. Me preguntaba: «¿Y acaso existen?».

Hubo en ese periodo dos circunstancias que me hicieron replantearme muchas cosas, en especial mi papel en el mundo. La primera fue casual. Una breve lectura del libro de Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, rescató ese viejo aforismo [146] que me golpeó de forma inmediata: «Quien con monstruos lucha, cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti»<sup>1</sup>.

Muchas veces no somos conscientes de nuestra falta de perspectiva vital, de cómo nos adentramos en un entorno venenoso, que te desvía de tus verdaderos intereses y que vacía de sentido cualquier acción que realizas, incluso la

que más quieres. En mi caso, la miopía vital era miopía intelectual. Para mí, la universidad se había vaciado de sentido y ni siquiera me había dado cuenta. El abismo me estaba mirando y no era consciente de ello.

La segunda circunstancia se manifestó como un despertar. Me encontraba, al igual que cada año, corrigiendo los trabajos de los alumnos de la asignatura de *Historia estética del cine*. Debía proceder a calificar los textos, unos análisis personales de películas, y realizar los habituales comentarios sobre aquellos aspectos destacables, las debilidades y circunstancias que habían sorprendido e incluso maravillado.

En ese instante, sentí la necesidad de cambiar mis costumbres y abandonar esa práctica. Tenía que dirigirme a ellos de una manera adecuada, personal, directa. Necesitaba entregarme de manera inconsciente y abandonar un disfraz académico artificial (o al menos, así me lo parecía). De esta forma, empecé a escribir a cada alumno una carta, diciéndoles lo que sentía con la lectura de su texto, qué pensaba de su *visión* del mundo y, de forma especial, agradecerles su sincera generosidad.

Algunos estudiantes reaccionaron con sorpresa, otros indiferentes e incluso algunos se asustaron. Sin embargo, fue la reacción de una alumna la que me marcó para siempre. Entre sus cordiales palabras de respuesta, enfatizó la siguiente idea: «Gracias por ayudarme a mirar de manera diferente».

Ahí me di cuenta, por un lado, que el sentido profesional y vital siempre habían estado delante de mis narices. Los cultivaba, pero no les daba la suficiente importancia. Y, por otro, que mi desesperanza se fundaba más en no saber mirar atentamente, no en la ausencia de mirada.

Explico todo esto porque ese es el origen de este libro. Decidí soltar lastre, dar sentido a mis acciones y ser fiel a mis principios. Y lo más importante, confié en la existencia de una vocación personal. Años más tarde, y gracias a uno de mis principales mentores, el profesor José Luis Caballero, confirmé esa sensación en la obra de Alfonso López Quintás, que afirmaba que «el que descubre algo valioso por su cuenta —aunque sea con ayuda externa— queda interiormente persuadido por su valor y bien dispuesto para asumirlo en su vida y comunicarlo a otros de forma convincente. Esta clave de orientación pedagógica se encuentra cuando queremos vislumbrar la grandeza que podemos adquirir si somos fieles a nuestra vocación más íntima»<sup>2</sup>.

Ya de forma consciente, asumí que toda mi trayectoria profesional se había dirigido a contestar las siguientes preguntas: ¿qué significa mirar? ¿De qué manera miramos? ¿Qué hay en juego en este acto puramente humano?

Lógicamente, esa reflexión sobre el hecho de mirar se enfocaba en mi actividad profesional, aquella en la que me dedico a estudiar sobre el arte cine-

matográfico y que tiene su punta de lanza en las aulas universitarias. De esta forma, las preguntas anteriores se transformaban y pasaban a formularse de la siguiente manera: ¿qué significa mirar en el cine? ¿De qué manera miramos en la experiencia cinematográfica? ¿Qué hay en juego cuando contemplamos y compartimos las películas que más queremos?

He pasado los últimos diez años procurando encontrar respuestas imposibles a estas preguntas, así como a la eterna cuestión en torno a la que gira el arte, tal y como la definía el cineasta ruso Andréi Tarkovski: «Para mí no hay duda de que el objetivo de cualquier arte que no quiera ser consumido como una mercancía consiste en explicar por sí mismo y a su entorno el sentido de la vida y de la existencia humana. Es decir, explicarle al hombre cuál es el motivo y el objetivo de su existencia en nuestro planeta. O quizá no explicárselo, sino tan sólo enfrentarlo a este interrogante»<sup>3</sup>.

¿A dónde dirigir los primeros esfuerzos en ese enfrentamiento con el interrogante? ¿Por dónde empezar a buscar las respuestas a la definición de mirada cinematográfica?

Así, cuando nos referimos al concepto de mirada cinematográfica en la teoría fílmica, se suele resumir en cuatro aspectos fundamentales: a) la mirada como experiencia perceptiva y subjetiva del espectador ante la representación de la realidad; b) la mirada como un estilo fílmico particular desarrollado por un cineasta para contar una historia e interpretar la realidad, que tiene su poética propia y que, en consecuencia, puede ser analizada e interpretada; c) la mirada como una visión del mundo, desde una perspectiva ideológica propia, la del cineasta, el artista creador, marcada y condicionada por su sociedad y cultura; d) por último, la mirada como placer, marcada por una perspectiva psicoanalítica, donde la mirada del espectador, junto con su amplia libertad para disfrutar del acto de mirar al otro, determinan las reglas del juego. Este enfoque ha condicionado la mayor parte de los estudios culturales y, de manera especial, los estudios feministas y de género.

Sin embargo, y para el presente texto, los acercamientos de la teoría fílmica al concepto de mirada cinematográfica se consideran limitados y, en algunos casos, reduccionistas. La insistencia en la citada autoafirmación en la condición artística del cine ha generado un excesivo interés en el lenguaje cinematográfico como fin, en lugar de como medio.

Por otro lado, se han desarrollado enfoques de estudio unidireccionales en torno al hecho de mirar en el cine. Se ha investigado cómo percibe el espectador, cómo usa el lenguaje y el estilo el cineasta, qué mensaje quiere transmitir o cómo interpreta el receptor. Pero apenas existen trabajos que profundicen en el aspecto relacional de la mirada cinematográfica.

Además, cuando se ha abordado desde este prisma, en esencia desde la relación entre observador y observado, la mirada ha sido tratada como un medio para ejercer el poder sobre el otro, como forma de materialización y dominio. Este enfoque se ha aplicado tanto al espectador que mira la película, como aquel que proyecta su punto de vista en los personajes de la misma. En definitiva, una «relación de miradas que nunca son inocentes» y en la que el poder es ejercido por parte del hombre («portador de la mirada») hacia la mujer (que connota una «cualidad de ser mirada»)⁴.

Este libro pretende abarcar una definición de mirada cinematográfica más amplia, diversa y relacional. La idea es que no se puede entender el verdadero alcance de este fenómeno estético si no se estudia la relación abierta entre el creador/artista, contemplador/audiencia y la propia obra, así como su relación con la realidad. Y, lo más importante, desde una perspectiva integradora que considere que la mirada puede ser, también, enriquecedora y apelante, creativa e inspiradora.

Para alcanzar este propósito, el trabajo se abre a la filosofía. Si partimos de la limitación y la reducción, la filosofía se presenta como la mejor vía para ampliar las aspiraciones intelectuales, ideal para profundizar sobre lo complejo, inabarcable e, incluso, irreductible.

La filosofía es «ciencia y modo de vida», y conecta con un elemento básico de la mirada: el asombro. Tal y como explica Julián Marías, «el hombre se extraña de las cosas cercanas, y luego de la totalidad de cuanto hay. En lugar de moverse entre las cosas, usar de ellas, gozarlas o temerlas, se pone fuera, extrañado de ellas, y se pregunta con asombro por esas cosas próximas y de todos los días, que ahora, por primera vez, aparecen frente a él, por tanto, solas, aisladas en sí mismas por la pregunta: ¿Qué es esto?»⁵.

Por lo tanto, la perspectiva filosófica que adquiere este trabajo pretende ofrecer distancia hacia el concepto de mirada cinematográfica, nutrirlo de nuevas dimensiones y, en definitiva, que sea tal y como afirmaba Xavier Zubiri, «objeto de conocimiento» pero «radicalmente distinto a los demás». Siguiendo al propio Zubiri, si «solo se aprende filosofía poniéndose a filosofar», habrá que «aprender a mirar, poniéndose a mirar»⁶.

La reflexión filosófica sobre la mirada en el cine, y sobre el cine en general, no es nueva, y es fruto de una colaboración desde los orígenes del séptimo arte. A pesar de su pérdida de importancia en la teoría fílmica, a partir de los años sesenta, en favor de otras disciplinas como la semiótica, la narratología o el psicoanálisis, la filosofía sigue siendo un excepcional mapa de reflexión, sobre todo en «algunos aspectos fundamentales como la recepción y la figura del espectador, que han sido tratados de manera superficial o impresionista»⁷.

Por estas razones, este trabajo asume la necesidad de profundizar en la perspectiva filosófica sobre el cine, y pretende integrar la herencia desarrollada durante el último siglo en este campo. Por otro lado, se busca extraer aquellas ideas que permitan ampliar la definición de mirada cinematográfica y afrontar esta tarea con mayor apertura intelectual.

En último lugar, este libro está interesado en afrontar el análisis de la *mirada cinematográfica* desde una perspectiva relacional. Es por esto por lo que la referencia del filósofo Alfonso López Quintás, así como la aplicación de su obra filosófica, serán fundamentales.

El profesor López Quintás promulgó la necesidad de desarrollar una mirada profunda, aspecto que para este trabajo será básico para definir la mirada cinematográfica. La visión del profesor sobre la mirada se fundamenta en su condición trascendente, ya que «consigue pasar más allá de lo inmediatamente perceptible. Muestra una sensibilidad especial para captar afinidades, implicaciones, simbolismos»<sup>8</sup>. Y añade: «Por eso es tan hábil para integrar, en el sentido de unir por dentro, aspectos de la realidad que parecen no sólo distintos sino dispares»<sup>9</sup>.

Para este filósofo, la mirada y, en especial, la mirada profunda «son formas relacionales de ver la realidad»<sup>10</sup>. Aquí, será esencial, para poder alcanzar una definición adecuada de mirada cinematográfica, afrontar el legado de la obra intelectual del profesor López Quintás durante los últimos cincuenta años y, de forma especial, su reflexión sobre las realidades abiertas o realidades ambientales.

López Quintás realizó un notable esfuerzo por establecer un diálogo entre las realidades superobjetivas de los pensadores existenciales (aquellas que no pueden asirse ni manipularse, que no pueden ser tratadas como objetos) y las realidades dialógicas de los pensadores personalistas. El objetivo esencial era, y es todavía, elaborar una teoría consistente que permita explorar y estudiar las realidades profundas o complejas (como el fenómeno estético cinematográfico) bajo un método claro y conciso en el que se examinen los ámbitos de realidad (nuestra vinculación con la realidad y el otro), el pensamiento relacional (esos tejidos relacionales que creamos a través del encuentro), y el triángulo hermenéutico (inmediatez, distancia y presencia).

En todo este trabajo, resulta interesante la construcción de una metodología aplicada a la experiencia estética (la Estética de la creatividad), basada en el concepto de ámbito y en la teoría del juego, y desarrollada, fundamentalmente, en el área de la interpretación literaria. Aquí surge el método lúdico-ambiental como un medio de exploración de las posibilidades formativas de las obras artísticas en relación con los diferentes niveles de realidad.

En definitiva, el método lúdico-ambital, o de las realidades abiertas, busca alcanzar la ya nombrada mirada profunda, aquella que proporcione un análisis «más aquilatado y lúcido», y que nos permita descubrir mayor riqueza en las obras literarias, científicas, pictóricas, etc. Para alcanzar esa mirada profunda es necesario «mirar con penetración, trascender a lo superficial para alcanzar lo profundo, e integrar diversas miradas»<sup>11</sup>.

Esa mirada tiene que promover la madurez de la inteligencia y exige que esta tenga largo alcance, amplitud y profundidad. La mirada profunda descubre el poder simbólico de ciertas realidades; el sentido tiene la capacidad de adentrarnos en un mundo propio y, ante todo, nos asombra y nos lleva más allá de lo inmediatamente perceptible. Es trascendente.

Sin una mirada profunda no podremos adentrarnos en el sentido de las obras artísticas, distinguir entre el tema y el argumento y, mucho menos, comprender y asimilar su poder formativo en el hombre. El método lúdico-ambital se fundamenta en la mirada profunda y en esa búsqueda del sentido. Aquí surge con fuerza el elemento vertebrador del trabajo y la vía para superar la visión reduccionista de la mirada cinematográfica.

Por su propia naturaleza (audio)visual, donde la imagen adquiere un sentido completo de reflejo de la realidad, el cine se muestra como un área natural para la aplicación del método lúdico-ambital. Si bien no está exento de dificultades, ya que en su concepción existe una intervención tecnológica decisiva que diluye el concepto de autoría y que, además, establece un problema añadido a la hora de definir la relación entre el creador de la obra y el espectador: la mirada.

En el cine existe un punto de vista en la génesis de la historia (sobre el papel) pero, además, surge una doble intervención sobre la mirada de la obra dentro del proceso creativo (quien dirige, el director, y la focalización que se constituye a través de la cámara). Todo esto concluye en un proceso de interpretación que realiza el espectador en un contexto variable (puede ser en una sala de cine, pero también en el hogar; puede ser consumido individualmente, pero también de manera colectiva).

De ahí la dificultad de definir el concepto de mirada cinematográfica, algo paradójico, ya que es un término con frecuencia utilizado para hablar de una visión o estilo sobre la historia presentada. Sin embargo, estas dificultades no limitan el interés del medio cinematográfico como actividad artística ideal para aplicar el método lúdico-ambital, medir su capacidad formativa, y sus posibilidades de generar transfiguraciones, que no son sino diferentes maneras de mirar, ámbitos de encuentro y de comprensión de realidades superobjetivas.

Con todo lo explicado previamente, se puede afirmar que el objetivo general de este libro es definir el concepto de mirada cinematográfica desde la

perspectiva del método lúdico-ambital o de realidades abiertas de López Quintás, analizar la trama de relaciones que se generan en el acto de mirar y en la expresión del fenómeno estético cinematográfico y determinar, al final, las posibilidades creativas y de crecimiento personal que surgen con la mirada cinematográfica.

Para lograrlo, esta obra se articula en torno a 16 capítulos. El primero surge de la reflexión en torno a la importancia de la mirada en la sociedad actual y la dificultad existente ante la denominada sobredosis de imágenes: ¿dónde surge la mirada? ¿Cuándo se produce la ausencia de la misma?

La contestación a estas dos preguntas nos lleva, de manera inevitable, a hablar, en el segundo capítulo, de la no visión, de la oscuridad, del vacío, para, más adelante, vincular el nacimiento de la mirada con el origen, el acceso a la realidad como un fenómeno de aprehensión intelectual íntimamente vinculado al ser humano.

El siguiente apartado pretende definir el concepto de mirada más allá de las ideas preconcebidas a nivel general. Por lo tanto, se diferencia mirada de la mera observación y la apertura a la contemplación y, además, se pretende contestar a las siguientes preguntas: ¿Qué implicar mirar? ¿Qué hay en juego?

Las respuestas a estas cuestiones nos llevarán, en el cuarto capítulo y quinto capítulo, a la mirada en la experiencia estética, como campo fecundo de relaciones entre las diferentes realidades y, lo más importante, generador de apelaciones y emociones. En definitiva, determinar el valor y la moralidad de la mirada.

El sexto capítulo está centrado en la mirada profunda. Como veremos, no solo se trata de saber mirar, sino de hacerlo con la suficiente distancia y perspectiva, así como con largo alcance, amplitud y profundidad. Seguir este camino nos abrirá a un mundo de amplias posibilidades relacionales, y será el paso lógico para descubrir el espíritu creativo de las realidades abiertas.

El séptimo se adentra en la relación entre los conceptos de realidad y mirada. En ese punto, el trabajo detalla la teoría de las realidades abiertas desarrollada por López Quintás a lo largo del último medio siglo y cómo nos puede ofrecer una metodología adecuada para entender con certeza qué significar mirar.

El octavo capítulo traslada toda la teoría de las realidades abiertas del profesor López Quintás al ámbito del arte y explica cómo configura la manera que tenemos de mirar dentro de las experiencias estéticas. Aquí será clave entender la capacidad ambitalizadora de la obra de arte, gracias a su particular racionalidad y sus modos estructurales de realidad.

Como consecuencia de esto, el capítulo 9 detallará la peculiar estructura de la obra de arte, con todos sus elementos y cualidades, y abordará cómo influyen en el acto de mirar.

El tramo final del libro, los últimos siete capítulos, profundizan en la mirada en el cine para, llegados a término, realizar una propuesta conceptual de mirada cinematográfica. Primero se exploran los orígenes y condición artística del cine para, después, reflexionar sobre la condición de la experiencia fílmica en torno a la realidad, el papel del artista en el cine y la función del contemplador.

Posteriormente, se aborda la condición de obra en forma de película, y se detallan los elementos que la estructuran internamente para, a continuación, realizar una propuesta conceptual de mirada cinematográfica.

Se recogen todas las perspectivas e ideas elaboradas en torno a este concepto dentro de la teoría fílmica y, después, se aplica la teoría de las realidades abiertas y el método lúdico-ambital del profesor López Quintás para establecer la trama de experiencias reversibles en forma de miradas que configuran el fenómeno de acceso a la realidad que conocemos como mirada cinematográfica.

El epílogo concluye con unas breves reflexiones sobre la mirada y una visión a futuro, ya que el objetivo del texto es explicar que la mirada es medio de comprensión del mundo y, por lo tanto, una invitación al encuentro. Como sabiamente reflexionaba Eugenio d'Ors: «El hombre que trabaja, y el hombre que juega, trasciende el universo, lo transforma y lo humaniza»<sup>12</sup>. Pienso que no hay mayor regalo en la vida que esta misión.

Para concluir, me gustaría subrayar que no considero que la propuesta de definición de mirada cinematográfica que se desarrolla en este texto sea una guía de acceso a las obras fílmicas o audiovisuales. No creo en las recetas mágicas, y mucho menos en relación a las *obras de arte*, cuyo principal mérito es generarnos más preguntas, propagar la duda y nadar, al mismo tiempo, en el misterio y la ambigüedad.

Sin embargo, parece coherente con el espíritu de estas páginas el poder generar un diálogo abierto con múltiples ejemplos de películas que nos proporcionen aclaraciones, que demuestren las ideas o, en algunos casos, que puedan contradecirme. En definitiva, espero que este libro pueda avivar el juego con el lector, apelarle y plantearle dudas. Si lo consigo en algún momento, podré afirmar que estas líneas han alcanzado su verdadero sentido.

NOTAS

<sup>1</sup> En el texto original: *Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehen, dass er nicht dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.*

<sup>2</sup> López Quintás, A., *Descubrir la grandeza de la vida. Una vía de ascenso a la madurez personal*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2009, p. 13.

<sup>3</sup> Tarkovski, A., *Esculpir en el tiempo*, Rialp, Madrid, 2002, pp. 59-60.

<sup>4</sup> Mulvey, L., «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, volumen 16, nº 3, otoño, pp. 6- 18, 1975.

<sup>5</sup> Marías, J., *Historia de la filosofía* [32ª edición], Revista de Occidente, S.A., 1980, pp. 3-4. Esta obra fue publicada originalmente en 1941.

<sup>6</sup> Zubiri, X., *Naturaleza, Historia, Dios* [10ª edición], Alianza Editorial, Madrid, 1994, p. 151. Esta obra fue publicada originalmente en 1944.

<sup>7</sup> Infante del Rosal, F., «Estatuto actual de la filosofía en la teoría del cine», *Elkasia: revista de filosofía*, nº 44, 2012, p. 214.

<sup>8</sup> López Quintás, A., «La mirada profunda. Sus condiciones y fecundidad», *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*, nº 91, 2014a, p. 260.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> López Quintás, A., *El arte de leer creativamente*, Stella Maris, Barcelona, 2014b, p. 47.

<sup>11</sup> Ibid., p. 24.

<sup>12</sup> D'Ors, E., *El secreto de la filosofía*, Iberia, Barcelona, 1947, p. 97.