

**Ricard Carbonell i Saurí (2019). *La mirada prohibida. El plano subjetivo en el cine*. Madrid: Editorial Fragua, 240 pp. ISBN: 978-84-7074-837-0. Reseña de Ivana Belén Ruiz Estramil (Universidad Pública de Navarra).**

Ricard Carbonell i Saurí

### La mirada prohibida

El plano subjetivo en el cine



EDITORIAL  
Fragua

La obra comienza su andadura con una frase muy evocadora “vemos el mundo en plano subjetivo” (p. 19). Ya desde la introducción el autor pone en tensión nuestra perspectiva sobre el mundo que, aunque muy simple, generaría más de un cortocircuito en aquellos que creen que lo que se presenta ante nuestros ojos es una realidad objetiva e inamovible. Ante estas ideas el autor lo deja muy claro: “Lo vemos todo, cada acontecimiento, cada instante, desde nuestra restringida subjetividad” (*Ibidem.*).

Esta obra comienza por un repaso imprescindible a la pintura como espacio en el que se plasma inicialmente un punto de vista sobre determinado objeto o persona (retrato), adentrándose a continuación en el teatro, debido a la fuerte influencia que tuvo en las iniciales filmaciones del cine. Influencia que no solo se evidenciaba en la pantalla sino que también se podía ver en la mirada de los espectadores. Es conocida la reacción del público ante la toma *La llegada de un tren a la estación* (Auguste Lumière y Louis Lumière, 1895), donde el público aun acostumbrado al distanciamiento teatral percibe como el tren que se aproxima parece que fuera a arrollarlos, resaltado por el autor como la ruptura de la *cuarta pared* (p. 48). Una ruptura de la *cuarta pared* que aparece rescatada como imprescindible para la inclusión del espectador en la escena. El

autor resalta para este argumento un plano de *Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1903), en el que un hombre dispara a cámara, “un disparo que coincide con el punto de vista del espectador individual” (p. 62), en el que cada una de las personas se siente incluida en la historia, susceptible de recibir ese disparo ficticio.

A medida que el cine fue dotándose de un lenguaje narrativo propio, alejándose de la influencia del teatro, las miradas a cámara se evitarán todo lo posible, retomando así el autor a Noel Burch (1998), quien denominó estas intervenciones como la “mirada prohibida”. Miradas que interpelaban directamente al espectador, rompiendo con el *voyeurismo* intrínseco a toda visualización fílmica.

Las películas en 3D, aparecen como otro salto en el que el espectador “se integra en la acción” (p. 73), se ve rodeado de los acontecimientos, incluido en el espectáculo, gracias a la posibilidad de acceder a un mundo virtual en el que transcurre la historia. La historia ya no solo se visualiza sino que además se vivencia, se experimenta desde un ángulo más próximo.

Otro de los recursos que llevan a despertar una mayor implicación del público con la historia, de mayor aceptación y más pertinente en ciertos tipos de géneros cinematográficos como puede ser el de terror, son las “imágenes falsas supuestamente reales” (p. 113), falsas grabaciones documentales. En ellas la calidad de la imagen suele ser peor que la habitual de un film, en donde es precisamente este recurso el que intenta transmitir la veracidad de lo plasmado. Como material no planeado, espontáneo y con recursos caseros, alejados de grandes producciones y equipos profesionales. Grandes éxitos cinematográficos como *Holocausto caníbal* (Ruggero Deodato, 1980), *El proyecto de la bruja de Blair* (Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1999) o *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), se valieron de este recurso de imágenes supuestamente reales, generando con ello un efecto de mayor plausibilidad a la historia, más próximo al propio espectador.

La obra no se detiene solamente en el análisis de distintos planos en diferentes *films*, sino que tal y como hiciera con la pintura al inicio del escrito, rescata también iniciativas audiovisuales como *Museum of Animal Perspectives*, en el

que valiéndose de cámaras colocadas en la cabeza de animales o próximas a su hábitat, podemos acceder a su contexto natural. Queda en claro así la potencialidad de la obra, de su análisis, que va más allá del análisis del lenguaje cinematográfico, dándonos también herramientas para entender estrategias y recursos que se están utilizando en el plano del entretenimiento y la cultura, pero también en la investigación.

El trasfondo de la obra concluye con una tipología de los distintos planos preponderantes en el lenguaje cinematográfico, en el que distingue “plano-espectador”, “plano-subjetivo” y “plano-cámara”. El “plano-espectador” remite a la mirada que está dirigida a la audiencia directamente, a la totalidad o a cada una de las personas que lo componen, en el que el personaje interpela a quien visiona la cinta, introduciéndolo en la historia, descubriéndolo como un observador ajeno pero que se ve movido a incorporarse en ella. El “plano-subjetivo” representa la consciencia, la subjetividad del personaje que aparece en escena, aunque puede remitir también a una subjetividad sin personaje protagónico, este se logra con distintos recursos técnicos, como movimientos de cámara, desenfoque o encuadres distintos a los habituales (p. 155). Por último el “plano-cámara” hace referencia a la grabación en sí, pueda ser ésta guiada por un operador de cámara o estar esta fija, cada vez más presente en nuestra vida cotidiana debido a dispositivos como las videocámaras, teléfonos móviles o web-cam.

Desde las primeras creaciones cinematográficas en las que se adecuaba la escena en una praxis similar a la del teatro, hasta las imágenes que quieren hacerse pasar por “reales”, aun remitiendo a una puesta en escena, pasando por el cine 3D y otras iniciativas audiovisuales que podrían incluso considerarse como herramientas investigativas, nos encontramos con una obra que recoge una profunda investigación doctoral, que nos desvela el trabajo entre bambalinas de la narrativa cinematográfica. Nos presenta obras audiovisuales que son la materialización de un guion técnico que no ha dejado al azar ningún plano, ninguna secuencia, ningún detalle, para que el espectador pueda conectar con la historia.

A través del plano subjetivo en el cine, el autor profundiza en la interconexión que se genera entre el espectador y los personajes del film, interconexión con la

historia en última instancia, pero también con los propios directores de dichas historias. La elección de los planos está muy lejos de ser casual, incluso meramente estético para ser constitutiva del cuerpo de una película, y es que como resalta el autor, estos actúan como “unos prismáticos (...) para que, por un momento, veamos aquello que ellos vieron. En realidad nos lo presentan para que veamos cómo ellos lo vieron” (p. 212).

El escrito contiene un exhaustivo análisis, un recorrido histórico por cintas clásicas y actuales, en donde los planos, los puntos de vista, la intencionalidad subyacente de conectar con el público, se convierten en motivo de interés no solo para un lector experto en la materia, sino también para un apasionado del cine. Una obra que nos desenmascara las “estrategias” del cine para despertarnos emociones, cuestionarnos, interpelarnos y en definitiva hacernos “sentir” cuando visionamos una película.

Todos hemos llorado, reído, opinado, cuestionado ciertas ideas siendo espectadores, pero lo que no siempre hemos hecho es preguntarnos cómo ha conseguido la historia introducirse en nosotros a tal punto, ¿Qué herramientas ha usado el director? ¿Qué estrategia ha seguido la filmación para que nos sintamos involucrados al punto de no dejarnos indiferentes? A esto atiende precisamente la obra de Ricard Carbonell i Saurí, porque saber qué tipo de películas nos emocionan está muy bien, pero tomar consciencia de esas herramientas deliberadamente escogidas para llegar a nuestro interior, es algo imponderable.

### **Referencia bibliográfica**

Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.