

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
¿Cómo mirar al otro?

Autor/es:
Armendáriz, Montxo

Citar como:
Armendáriz, M. (1999). ¿Cómo mirar al otro?. La madriguera. (16):62-67.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41755>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



¿Cómo mirar al otro?

¿Cómo mirar al otro?

Montxo Armendáriz

El título *¿Cómo mirar al otro?* hace referencia a la actitud que adopta un director al enfrentarse a una película cuyo universo narrativo pertenece a una realidad diferente a la suya. Sin embargo, en toda película, tanto si se abordan historias de universos conocidos, como desconocidos, esta actitud siempre está presente; unas veces de forma consciente y deliberada, otras como un simple acto reflejo, funcional e inconsciente que surge de la propia necesidad dramática del relato: porque es imposible construir una narración visual o literaria sin la existencia de un narrador que conduzca y dé coherencia a lo que se cuenta. Por lo tanto, cuando uno se enfrenta a la realización de una película, bien sea de universos conocidos o ajenos, hay una premisa básica, esencial, que debe quedar clara: la mirada, o el posicionamiento, desde el que se narra la historia. Comenzaré haciendo algunas apreciaciones generales sobre qué entiendo por *mirada* de un cineasta, para analizar después sus implicaciones concretas y prácticas en la sintaxis fílmica, tanto en la escritura del guión, como en el rodaje y montaje de la película.

En términos generales podríamos decir que la mirada es la posición –ideológica, moral, estética o narrativa– desde la cual un cineasta aborda el material fílmico que tiene entre manos. La realidad es múltiple y en ella pueden suceder multitud de acciones, pero en una película sólo puede ocurrir un número limitado de ellas. La mirada es la interpretación que se hace de la realidad para que cobre sentido aquello que se cuenta. Un sentido que conlleva una actitud frente a esa realidad. Toda mirada es, por lo tanto, subjetiva, ya que supone la elección de un discurso determinado frente a otros posibles, que quedan excluidos. Y es en esa subjetividad donde reside la capacidad de creación, porque la objetividad –al no tener punto de vista– no puede ser creativa y es, en sí misma, un concepto abstracto e inexistente. Adoptar una mirada supone decidir quién, o quiénes, toman la palabra en el relato cinematográfico, o más concretamente, desde qué posición el espectador mira y observa lo que sucede en la pantalla. *Senderos de gloria*, de Kubrick, narra un episodio de la Segunda Guerra Mundial: el juicio y posterior fusilamiento de unos soldados acusados de abandonar el frente de asalto a una posición enemiga. Lo que diferencia a esta película de otras muchas ambientadas en la Segunda

Guerra Mundial es su posicionamiento, su mirada ferozmente antimilitarista. No vemos en ella grandes batallas, ni amores truncados, ni siquiera cuerpos destrozados por la metralla o los bombardeos, elementos todos ellos comunes a cualquier guerra. Lo que vemos en *Senderos de gloria* es únicamente la hipocresía, la falsedad y la ambición que esconde el estamento militar bajo los epígrafes de honor, patria o ley. Todos los personajes, las situaciones y la estructura de la película se articulan entre sí para mostrarnos una mirada, una actitud, sobre el ejército y el absurdo de las guerras. Y es precisamente la elección de esta mirada –subjetiva y excluyente de cualquier otro acercamiento posible a un conflicto bélico–, lo que da sentido al relato. Podemos compartir, o no, la mirada que nos propone un determinado film, puede incluso que no sea la adecuada para narrar lo que pretende, pero es el elemento básico e indispensable para organizar lo que se quiere mostrar en la pantalla y para que el espectador pueda acceder al significado del discurso visual que está contemplando.

Dejando de momento estas consideraciones generales sobre la mirada –que retomaré más adelante– conviene precisar el significado concreto que, dentro del lenguaje cinematográfico, tiene este término. La mirada del cineasta encuentra su homónimo sintáctico –dentro de la narrativa fílmica– en el *punto de vista* a través del cual se articula el relato. En este sentido, el punto de vista pertenece a aquél, o aquéllos, que relatan la historia. Y esta decisión es fundamentalmente dramática, ya que todo relato está contado por alguien. Analizado desde este plano sintáctico, el punto de vista es sinónimo de narrador, y determina el sujeto a través del cual se nos cuenta la historia. La figura del narrador, en una película, no es unívoca o exclusiva, sino que puede ser múltiple y variada en función de cómo se articule el relato. Existen tres puntos de vista básicos que, relacionados entre sí, dan lugar a diversas estructuras narrativas. Estas tres posibilidades básicas son:

a) La película está contada desde el punto de vista del protagonista, es decir, corresponde a una narración en primera persona. Lo que el protagonista ve y lo que le sucede son los únicos materiales con los que cuenta el relato. El espectador conoce la historia a medida que la va conociendo el protagonista y nada que no le suceda al personaje puede ser introducido

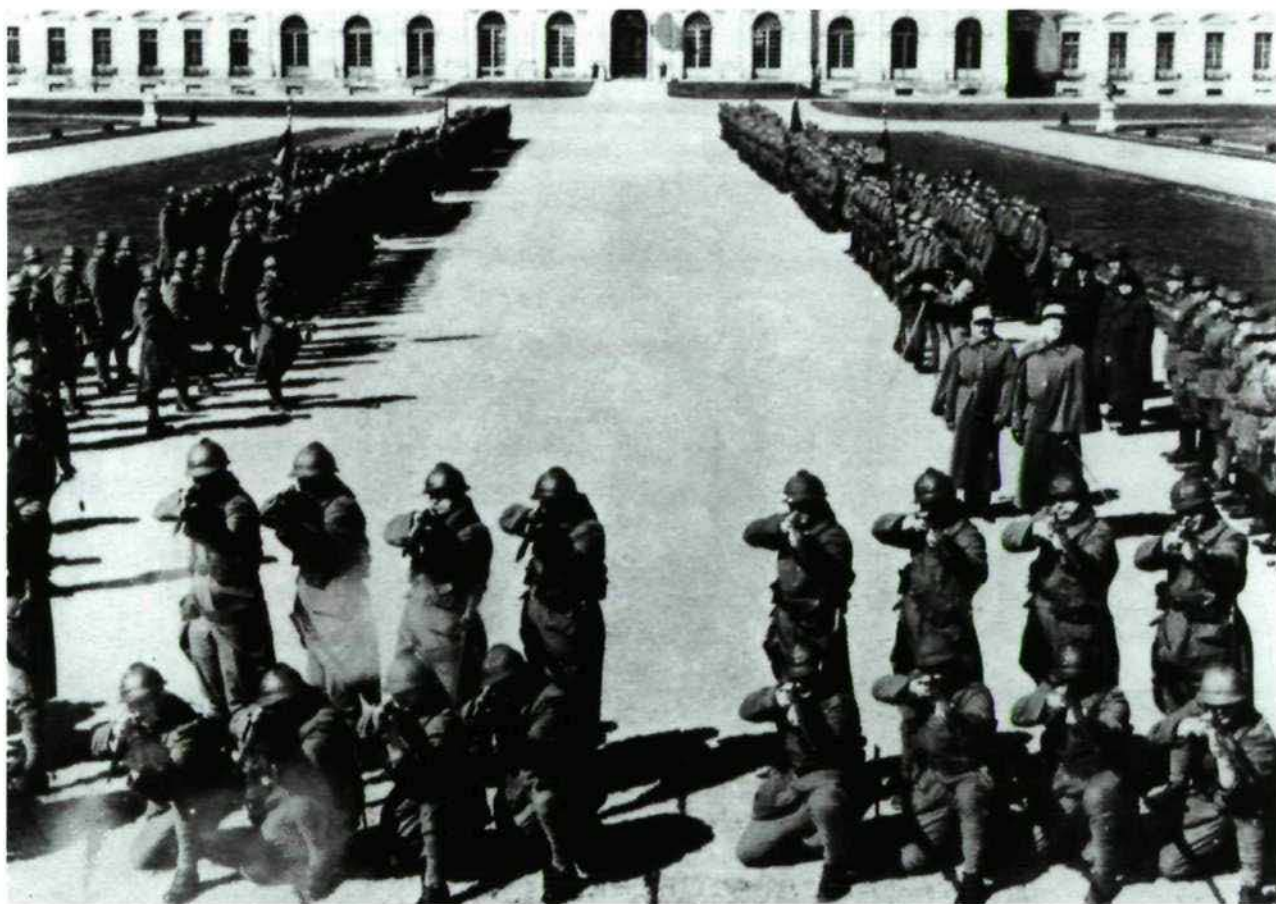
en la narración. *La semilla del diablo* de Polanski es un ejemplo de cómo utilizar este punto de vista para conseguir un clima de suspense y terror psicológico. *L'America* de Gianni Amelio es otro ejemplo de narración en primera persona. Llevado al extremo, este punto de vista se convierte en una "cámara subjetiva": sólo se muestra al espectador lo que el protagonista ve. Es como si la cámara fuesen los ojos del protagonista: *La dama del lago* de Robert Montgomery, o *Senda tenebrosa* de Delmer Davis exploran esta posibilidad.

b) La película está contada por una voz en off, por un narrador, que va relatando los acontecimientos de la historia y que, además, generalmente, introduce su propia valoración sobre los hechos ocurridos. Este recurso dramático permite una mayor identificación con la mirada del director, ya que suele coincidir con las opiniones que manifiesta el narrador acerca de los personajes o sucesos que narra el film. La voz del narrador puede utilizarse en primera o tercera persona, según desde qué personaje esté contada la historia. *Perdición* de Billy Wilder, o *El sur* de Erice, responden a una narración en off en primera persona, mientras que Ford, en *El hombre tranquilo*, se sirve de un narrador en tercera persona —el cura del pueblo— para contar el retorno de un ex boxeador al país de sus antepasados.

c) La película está contada en tercera persona, es decir, es

el director quien nos narra la historia, articulando personajes y situaciones para que aquello que se cuenta tenga significado propio. Es el recurso narrativo más utilizado por las posibilidades que ofrece, aunque se corre el riesgo de la dispersión a la hora de conjugar los elementos narrativos y temáticos de la película. *Gritos y susurros* de Bergman, o *Mientras New York duerme* de Fritz Lang son dos modelos, entre otros muchos, de este tipo de narración cinematográfica.

Hay dos elementos, relacionados entre sí, que definen este concepto de punto de vista: *el espacio mostrado* (lo que se ve) y *el lugar elegido para mostrar ese espacio* (desde dónde se ve). La unión de estos dos elementos da como resultado una imagen que debe contener y expresar todo aquello que se quiere contar, en función de quien lo está contando. Al elegir un determinado punto de vista narrativo en una película se está decidiendo qué es lo que se puede ver y qué es lo que no se puede ver, y lo que es más importante, desde dónde hay que verlo, es decir, *dónde se debe colocar la cámara*. Adoptar un punto de vista se convierte en el elemento unificador que, ya en la escritura del guión, dará consistencia y sentido a la historia y que, posteriormente, en el rodaje, determinará la posición de la cámara: porque la cámara no es un objeto que se emplaza gratuitamente para registrar una acción, sino el vehículo del que un



Senderos de gloria, de Stanley Kubrick

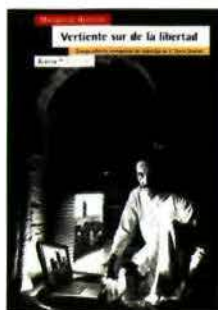
cineasta se sirve para darle significado a esa acción. Aceptar esta premisa básica del lenguaje audiovisual supone que uno no puede colocar la cámara donde le dé la gana, que uno no puede hacer el plano que considere más impactante, sino que se debe respetar el punto de vista elegido y ser consecuente con él. Lubitsch decía que para rodar un plano se puede situar la cámara en mil posiciones distintas, pero que sólo una es la correcta. Y Billy Wilder lo ratificaba con estas palabras: "Intento hacer una película de la manera más sencilla posible, sin martingalas. No como los jóvenes directores que andan meneando la cámara de un sitio a otro, o ruedan un encuadre a través del fogón de una chimenea. Para mí todo tiene que tener una lógica, el espectador siempre tiene que saber desde qué punto de vista parte la película. El espectador siempre tiene que ver la acción a través de la mirada de los personajes. Hacer de pronto un agujero en el suelo, enterrar la cámara, y rodar desde allí abajo o desde la lámpara de araña colgada en el techo no es cine, sino artesanía. Porque cuando la gente empieza a intererarse por la técnica, cuando aparece un encuadre extravagante y un espectador le dice a su vecino: mira qué encuadre más bonito, eso sólo perjudica la película. En realidad yo quiero que la gente olvide que en mis películas ha habido una cámara y un director. Quiero que se olviden de que están viendo una pantalla. Tienen que creer que están con los personajes de la acción, en la misma habitación o en la misma calle que ellos." Bajo esta óptica cobra sentido la categórica afirmación de Godard cuando dijo que, "para mí, hacer un travelling es una cuestión moral".

Kurosawa rodó una película paradigmática sobre el punto

de vista, que evidencia su valor narrativo y su capacidad expresiva: *Rashomon*. En ella, nos cuenta un hecho simple y circunstancial: un bandido se encuentra en el bosque con un samurai y su esposa; mata al hombre y viola a la mujer. La película nos muestra este suceso –en diferentes y solapados *flash-backs*– desde los distintos puntos de vista de sus protagonistas: el bandido, el samurai, la mujer, y un leñador que pasaba casualmente por el lugar de los hechos. Las diferentes versiones de cada uno de ellos crean una estructura narrativa que le permite a Kurosawa construir una metáfora sobre la mediocridad y la falsedad humana, o según sus propias palabras: "Este guión retrata al ser humano, el tipo de ser humano que no puede sobrevivir sin mentirse para creerse que es mejor de lo que realmente es. Los seres humanos somos incapaces de ser sinceros con nosotros mismos. No somos capaces de hablar de nosotros sin pavonearnos. Esta película es como un extraño pergamino abierto, representado por el ego". Con una estructura similar, variando el punto de vista sobre un mismo hecho, Ripstein realizó *La mujer del puerto*, una historia sórdida que nos habla del triunfo del amor sobre los sentimientos de culpa y pecado que crean los convencionalismos sociales.

De todo lo anteriormente expuesto se desprende que *mirada y punto de vista* se complementan e incluso se confunden en la materialización del discurso filmico. Y es en esta simbiosis entre la mirada (posicionamiento ante la realidad que se pretende reflejar) y el punto de vista elegido (sujeto, o sujetos, de la narración) donde cada cineasta pone de manifiesto su actitud ética hacia el relato cinematográfico. Una actitud que, a mi modo de ver, se caracteriza en este fin de siglo por un dete-

Icaria Antrazyt



Ensayo sobre la emergencia del individuo en el Tercer Mundo



Alternativas del Norte y del Sur frente a la biotecnología, el consumo y las técnicas reproductivas

Icaria Más madera



El lobby feroz relata la presión que deberíamos hacer en favor de un mundo sin armas

Icaria  editorial

Ausias Marc, 16, 3º 2ª - 08010 Barcelona - Tel. 93 301 17 23 - 301 17 26 - Fax 93 317 82 42 - e-mail: icariaep@terrabit.ictnet.es

riodo progresivo del lenguaje audiovisual y por una creciente banalización y uniformidad de los contenidos. En el cine actual, con escasas excepciones, se ha llegado a tal grado de mecanización y standardización que resulta difícil distinguir unas películas de otras. Son puro cliché, y como tal, la mirada que las sustenta es mimética y reproduce las actitudes preponderantes de nuestra sociedad: consumo fácil, afán de lucro, y búsqueda del éxito y de la popularidad. No me interesan este tipo de películas, este tipo de miradas, aunque sean las que mayoritariamente copan el mercado mundial.

Hoy día nos encontramos con que se pueden ver muchas películas pero poco cine. Desde finales de los sesenta y principios de los setenta, el lenguaje cinematográfico apenas ha evolucionado. Movimientos como el *Expresionismo*, el *Neorrealismo italiano*, la *Nouvelle Vague* o el *Free Cinema* son parte de una historia que queda ya lejana. En todo caso, las escasas innovaciones visuales de los últimos 25 años han sido debidas mucho más a los perfeccionamientos técnicos que a la evolución interna o a una ruptura de los códigos del lenguaje establecido. Ya dije antes que hay dos clases de cineastas: los que utilizan la cámara como un simple objeto de reproducción y los que la utilizan para crear. Son estos últimos los que me interesan, porque –aunque sean minoría– tienen una mirada propia, diferente, del mundo en que vivimos, y son quienes a través de sus imágenes nos recuerdan que el cine tiene un significado que va más allá de su propio consumo. Sería imposible citar a todos, pero nombres como Hal Hartley, Angelopoulos, Nanni Moretti, Lars von Trier, Ken Loach, Tavernier, Arturo Ripstein, Woody Allen... sirven para constatar la presencia de miradas con voz propia, que prevalece sobre la mediocridad del cine que llena nuestras pantallas. Podremos identificarnos, o no, con sus películas, podrán ser certeras o fallidas, irritarnos o complacernos, pero tanto si sólo tratan de divertirnos, como si cuestionan la sociedad en que vivimos, tienen una clara voluntad de construir un discurso filmico con unas señas de identidad propias. Dentro de nuestra filmografía –y sin entrar en apreciaciones pormenorizadas de sus trabajos–, podemos reconocer la mirada de cineastas como Borau, Almodóvar, Erice, Ventura Pons, Fernando Trueba... o los todavía recientes Fernando León, Aménabar, Medem, Isabel Coixet... sin olvidar a quienes desde hace tiempo no trabajan o se ven relegados de los circuitos comerciales de exhibición: Paulino Viota, Iván Zulueta, Guerin, Basilio Martín Patino...

A modo de reflexión práctica sobre todo lo expuesto, comentaré algunas apreciaciones sobre la gestación y las pautas seguidas para la realización de uno de mis trabajos, *Las cartas*



Rodaje de Secretos del corazón

de *Alou*, porque creo que es el que más se acerca a esa mirada a la que hace referencia el título de este artículo.

Comencé la escritura del guión después de convivir tres meses con distintos grupos de inmigrantes africanos. Durante ese tiempo, fui descubriendo la realidad en que vivían: ilegalidad, miseria, desprecio, soledad... Y también fui conociendo las motivaciones que les habían impulsado a dejar su tierra para venir hasta aquí: trabajo, supervivencia, dignidad, esperanza, ilusión... Lo primero que debía hacer era decidir la *mirada* a través de la cual acercarme a la historia que quería contar y el *punto de vista* para narrarla. Tenía dos posibilidades: elegir mi propia mirada, mi posicionamiento ante las condiciones de vida –injustas e inhumanas– en que vivían los inmigrantes, o dejar que fuese su mirada la que contase esa realidad. En el primer caso, la película se convertía en una denuncia del racismo y de la marginación que sufren los inmigrantes en nuestro país; en el segundo, se trataba de darles la voz a ellos, de vernos a nosotros a través de su mirada. Esta segunda opción ofrecía la posibilidad de mostrar una España vista por los ojos de los inmigrantes y permitía que el espectador conociese esa realidad, que la viese con sus propios ojos –como yo la había visto– y sacase sus propias conclusiones. Bajo esta mirada, el espectador se convierte en observador y juez de lo que se muestra, queda involucrado en la historia y debe valorar la realidad que los inmigrantes ponen ante sus ojos, no la opinión o actitud que el director tiene de esa realidad. Elegir esta opción implicaba varios riesgos, pero era la que más me convenía. Se trataba de darle la vuelta al enunciado del discurso filmico: si podemos *mirar* a los otros, ¿porqué no vamos a ser *vistos* por los otros?

La elección de esta mirada condicionaba la escritura del guión. La historia se convertía en un viaje iniciático –en cuanto descubrimiento de una realidad–, que los inmigrantes ponían frente a los ojos del espectador. Quedaba decidir el *punto de*

vista narrativo, es decir, quién contaba la historia. Podía ser una historia coral, con varios narradores, o bien una historia personal, con un único narrador. La primera opción ampliaba la mirada, las voces del relato, pero corría el peligro de caer en una dispersión y generalización de los contenidos narrativos. La segunda, ofrecía la posibilidad de focalizar la mirada en aspectos más personales y más humanos del protagonista, y dejar que fueran los personajes secundarios quienes mostraran la diversidad de comportamientos y actitudes de los inmigrantes. Me gustaba mucho este punto de vista, porque permitía, además, contar la peripecia humana de un hombre que lucha por sobrevivir y mantener su dignidad en un entorno hostil y ajeno a su cultura. Llegué así a la conclusión de que la película debía estar contada en primera persona y le di un nombre al narrador de la historia: Alou. Y como toda aventura colectiva es una aventura personal, la historia de Alou podía ser la de cualquier inmigrante.

Aceptar esta mirada y este punto de vista suponía despojar a la historia de elementos dramáticos y mostrar la cotidianidad de sus vidas, respetando su visión y sus pautas de comportamiento. Señalaré algunas de las implicaciones que esta decisión tuvo en la materialización de la película, y que, en algunos casos, han sido motivo de críticas, por otro lado lógicas, si se tiene en cuenta que cualquier película, analizada desde un pun-

to de vista diferente al que ha adoptado el director, carece de sentido. Es esta una argucia que sirve para desmontar o ratificar la validez de cualquier discurso filmico: según el punto de vista desde donde se analice, aquello que se muestra en la pantalla tiene un significado u otro completamente distinto. Una de las críticas o comentarios que he escuchado sobre *Las cartas de Alou* hace referencia a mi falta de posicionamiento, frialdad o implicación con la historia que cuento. Creo que he dejado claro cual es mi posición al respecto, y que este distanciamiento es debido a que no soy *yo* quien cuenta la historia, sino *ellos*, o más concretamente Alou, quien nos muestra la visión de una realidad desde su condición de inmigrante. Es cierto que podía haber acentuado ciertos aspectos dramáticos del relato, pero quise respetar las opiniones y condiciones de vida generales que conocí y que ellos mismos me habían manifestado, frente a situaciones más puntuales y extremas que también existían y que, sin lugar a dudas, hubieran dado más morbo e interés comercial a la película. En este sentido, también se me ha achacado pudor o contención al mostrar –o mejor dicho, eludir– mediante el uso de la elipsis las relaciones sexuales del protagonista. Diré, en primer lugar, que no considero necesaria ninguna escena –sea de sexo, acción o meramente descriptiva– que no aporte ningún desarrollo dramático a los personajes o a la historia. Cuando una acción humana altera, modifica o da sentido al comportamiento de los personajes –como ocurre con el sexo en *Historias del Kronen*– debe aparecer explicitada a través de la imagen, pero cuando su presencia no modifica el significado del relato, se convierte en algo gratuito que no aporta nada nuevo a lo que estamos contando. En mis conversaciones con los inmigrantes que traté, siempre que les preguntaba por sus relaciones sexuales, contestaban parcamente, o evadían la respuesta. No es que no le dieran importancia, sino que había una barrera cultural que no logré traspasar: su entendimiento del amor y de las relaciones –sexuales o no– con las mujeres respondían a unos códigos diferentes a los nuestros. Por este motivo, y porque era Alou quien contaba la historia, y no yo, decidí utilizar la elipsis: por respeto hacia su intimidad y por considerar que su visualización no era necesaria ni argumental, ni dramáticamente. Sí consideré necesario, sin embargo, mostrar las dos formas generalizadas de acercamiento sexual que ellos mismos manifestaban: las mujeres que los utilizan como un simple objeto sexual (secuencia del ligue en la discoteca) y las que realmente les quieren y se enamoran de ellos (personaje de Carmen y de Rosa, la mujer de Mulie).

Si he citado estos dos ejemplos, no es para justificar deficiencias o aciertos en el guión –valoración que corresponde en última instancia al espectador–, sino para mostrar una determinada metodología de trabajo construida a partir de una mirada y de las implicaciones que ello conlleva.

La única Agencia Financiera Solidaria. Dedicamos el 20 % de sus beneficios a ONG's.

¡Al fin fondos de Inversión Éticos!

Hasta ahora, quien tenía fondos de inversión no podía controlar lo que se hacía con su dinero. Por fin llega el primer fondo de Inversión Ético de España. Llega de ArcusLiberti, la Agencia Financiera Solidaria.

ArcusLiberti
Tu Solución Financiera

Para más información, llamar al 901209209 o contactar a www.arcusliberti.com

Mantuve criterios similares para estructurar narrativamente la historia. Por ejemplo, la muerte no deja de ser un hecho doloroso para ellos, pero la afrontan sin dramatismo –como algo habitual, cantando a la persona fallecida– y, raramente, la desaparición de un ser querido trastoca o altera la cotidianidad de sus vidas. Por este motivo, tras la secuencia en que entierran al amigo de Alou, se escucha la risa de Carmen mientras la vemos salir, en compañía de Alou, de la habitación del hotelillo al que acuden regularmente en sus citas. Y anteriormente, cuando Alou encuentra muerto a su amigo, su reacción es cantarle –una canción tradicional senegalesa– como expresión del dolor que le causa su muerte.

Durante el rodaje, el punto de vista narrativo elegido determina el emplazamiento de la cámara, el objetivo que se debe utilizar y, consecuentemente, la planificación de cada secuencia que, más adelante, y sin olvidar el punto de vista, será concluida en el montaje. En el caso que nos ocupa, el narrador es Alou y, por lo tanto, la cámara debe mostrar la acción tal y como él la ve. No caben, en este caso, encuadres o movimientos de cámara que no estén justificados por la mirada narrativa o dramática del protagonista. Comentaré brevemente el por qué de algunas de las planificaciones de la película.

La secuencia en que Alou encuentra muerto a su amigo está rodada en dos planos: con el mismo emplazamiento de cámara, aunque con ángulos o campos opuestos. El primero de los planos nos muestra a Alou que entra en la casa, atraviesa el pasillo y se sienta en la sala para colocar en la cassette una cinta que, presumiblemente, ha comprado. La cámara cumple su función narrativa describiendo la acción que realiza el protagonista. Alou, mientras coloca la cinta, llama varias veces a su amigo Lami y, ante la falta de respuesta, se percata del olor que inunda la sala. Se levanta precipitadamente hacia el dormitorio, saliendo del cuadro. En el siguiente plano, contracampo del anterior con la misma ubicación de cámara, Alou entra en cuadro, abre la puerta de la habitación, tose y apaga violentamente la estufa de gas, perdiéndose en el interior del dormitorio. Lo lógico en este momento, siguiendo con el punto de vista narrativo de Alou, sería colocar la cámara en el interior del dormitorio para dar continuidad a la acción del protagonista. Sin embargo, mantuve fija la cámara en el mismo sitio, sin mover el encuadre. ¿Por qué? Porque aparecía aquí un elemento dramático, aparte del narrativo, que Alou necesitaba contar al espectador: la angustia, la duda, de saber si su amigo todavía vive, si todavía respira. ¿Cómo potenciar este punto de vista dramático sobre el narrativo, cómo contarlo? Si la cámara no entra en la habitación y se queda fuera, inmóvil, mostrando el objeto causante de la posible tragedia, el espectador sólo podrá oír la voz y las toses de Alou, no verá lo que ocurre, y participará de la incertidumbre que siente el protagonista. De esta

forma, el plano mantiene al espectador ansioso, expectante, identificándose con el punto de vista dramático de Alou: el espectador intuye lo que puede estar pasando en el interior del dormitorio, pero no tiene certeza de ello, ya que se le escamotea el contenido visual de la acción. Solamente cuando Alou aparezca arrastrando el cuerpo de su amigo y lo deposite en el suelo de la sala, Alou –al igual que el espectador– adquiere la certeza de que su amigo está muerto.

Varias secuencias de la película donde Alou nos muestra los rituales del té, del rezo o del funeral, propios de su cultura, están deliberadamente alargadas, más allá de las necesidades narrativas o dramáticas que exigía la historia. Estos rituales, desde el punto de vista de los inmigrantes, tienen su significado especial y a ellos dedican gran parte de su tiempo. Rodé estas secuencias prácticamente en tiempo real para respetar su ritmo interno y dotarlas del significado que ellos le confieren. Hay una anécdota de rodaje que ilustra lo que acabo de decir: cuando les planteamos a los inmigrantes que actuaban como figuración en la película que queríamos rodar una secuencia donde estaban orando, se negaron rotundamente. No aceptaban realizar una “puesta en escena” de un acto religioso que debía hacerse a unas horas determinadas y que respondía a una necesidad espiritual e íntima de cada persona. Tras varias conversaciones accedieron a nuestra propuesta con una condición: solamente lo escenificarían una vez y teníamos que rodarlo completo, porque si no, decían, no tenía sentido. Finalmente pudimos llegar a un acuerdo, ya que el rezo completo duraba más de cinco minutos.

Como resumen de todo lo dicho, cabría preguntarse no solamente el *¿cómo mirar al otro?*, si no el por qué de *mirarlo*, qué necesidad tenemos de hacerlo, o cuál es la finalidad que persiguen unas y otras formas de mirada. Cada cual tendrá su respuesta, pero ya en 1937 Robert Flaherty apuntaba sus razones con unas palabras que comparto y que no han perdido un ápice de vigencia: “Hoy más que nunca, el mundo tiene necesidad de promover la comprensión mutua de los pueblos. La vía más rápida, la más segura para llegar a ello es ofrecer al hombre general, al hombre de la calle como suele decirse, la ocasión de tomar conciencia de los problemas que acucian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya echado una mirada concreta sobre las condiciones de vida de sus hermanos de más allá de las fronteras, sobre sus luchas cotidianas por la vida con sus fracasos y sus victorias, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la multiplicidad de la naturaleza humana, y a comprender que el *extranjero*, cualquiera que sea su apariencia externa, no es solamente un *extranjero*, sino un individuo que tiene sus propias exigencias, sus propios deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración” ♦