



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**mirada.** (ing. *look*, fr. *regard*, it. *sguardo*, al. *Blick*, port. *olhar*).

En su acepción literaria, *conjunto de elementos pertinentes que confluyen en la originalidad o en lo irrepetible de una obra o de un autor. También todos aquellos rasgos que los individualizan y señalan, de manera no impostada.*

Es frecuente en los últimos años referirse a la mirada de un escritor determinado como una agrupación de rasgos que permiten reconocer su personalidad, su estilo o su sensibilidad apartada y diferente de otros. De manera muy frecuente, el uso del término suele calificarse con algún adjetivo que determina lo impreciso del concepto sensorial: así se habla de mirada irónica, mirada tierna, humana, mágica, diferente, auténtica, femenina, romántica, clásica..., o la mirada oblicua de la poesía. También es propio de la crítica literaria aplicar a su función un tipo de relación con la mirada, justificado por la etimología proveniente del uso significativo del griego *theoría* (visión, vista, contemplación, especulación de la mente...), que corresponde con la palabra latina *inspectio*, determinando la expresión “emitir un juicio” sobre una obra literaria, y por extensión sobre cualquier asunto. Por último, el papel concedido al receptor, por lo común lector, en la teoría de la literatura del siglo XX, también implica un uso abierto de *mirada* en tanto sustancia real de una fisiología de la lectura (disposición gráfica del texto, formación lineal o pictórica del grafías, posición de los ojos...), recorriendo todo el espacio figural de significados hasta la interiorización del proceso lector como taxonomías lectoras (lectura pública o privada, en voz alta o baja, profunda, académica, crítica...), culminando en el acto de interpretación (Aullón de Haro, 2012). Así, cualquier relación activa o reflexiva, con un texto en alguno de los estratos

de su producción puede denominarse “mirada del lector”, “mirada del editor”...

En su origen patrimonial y uso común, *mirada*, según el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (2008), viene del latín *mirari*, con el valor de “admirar, asombrarse o extrañar”, más tarde “contemplar”. La transferencia metafórica del valor significativo de mirar (en su moderna acepción recta, según el *D.R.A.E.*: “Acción y efecto de mirar. Vistazo, ojeada. Modo de mirar, expresión de los ojos.”) en la literatura denota una evidente imprecisión que limita con otros términos críticos, sobre todo en el ámbito de la narratología, como visión, perspectiva, punto de vista o focalización; así lo hace Todorov (1982, p. 181) con el término *aspect*, que decide tomar en la “acepción próxima a su sentido etimológico, es decir, «mirada».” Esta labilidad afecta en lo primordial a la confusión entre las categorías propias de la voz narrativa y las instancias del autor. Es habitual, en este caso, incidir en que todo mirar-narrar es básicamente una manera de contar que depende quien mira y de su capacidad, ya se trate del oficio del escritor o de una función prioritaria del narrador. Luis Mateo Díez, en *La mirada del alma* (1997) propone una novela contada por una niña: “De esa mirada arranca esta historia [...], en esas reproducciones del pasado que tantas veces acumula el presente, ya que el pasado es un presente sin tiempo y el presente un pasado sin distancia.” A través de *sus ojos* el relato adquiere, para el novelista, una dimensión especial al ser un relato construido por un narrador infantil. También la idea germinadora de una obra de arte puede explicarse por esta relación entre lo creativo y lo visual, encarnada en una imagen plástica a que ha de darse sentido final al concluir la escritura (Eco, 2011). Por otro lado, una interpretación más estricta de esta convergencia de significaciones pone en valor la aparente o buscada confusión entre autor y

## mirada

narrador con cierto índice de factualidad: contar lo que se vio, y, por tanto, ser testigo y reproductor de una verdad, dándole una dimensión histórica al relato. En el caso del prólogo a *La Lozana andaluza* (Delicado, p. 36), por ejemplo, se justifica el contenido del libro por este motivo: «[...] porque yo he trabajado de no escribir cosa que primero no sacase en mi dechado la labor, mirando en ella o a ella. Y viendo, vi mucho mejor que yo ni otro podrá escribir».

A pesar de ser muy antigua la relación establecida entre el hecho de contar y de ver, como lo demuestra el añejo tópico *ut pictura poesis*, es a partir de la evolución de la novela moderna cuando se intensifica la estrecha relación entre narrar y mirar. Ya en su prólogo a *El retrato de una dama*, Henry James (1975, pp. 61-62) identificaba “la casa de la ficción” con una mansión con “un millón de ventanas” y “detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye una y otra vez para la observación un instrumento único que asegure a quien los emplea una visión distinta de todas las demás”. Las técnicas narrativas experimentales, sobre todo en la novela, se multiplicaron en las primeras décadas del siglo XX a la par que se produjo el nacimiento y extensión de la cinematografía, con la que rápidamente se establecieron paralelismos. La técnica novelística de algunos renovadores como Proust había determinado una ruptura entre la omnisciencia y una idea del narrador que solamente puede contar lo fragmentario, aquello que cabe en una mirada. A partir de los años veinte y por la comunidad entre escritores y otros artistas, se hacen comunes las analogías entre narrar y fotografiar o filmar, para culminar en el acto final de montaje. Abundando en dicha analogía, el escritor *dirige la mirada* hacia aquello que desea focalizar o remarcar, a la vez que discrimina otros aspectos de la realidad. Se acerca o se aleja, identifica o individualiza, en

definitiva, informa al lector de aquello que desea que sepamos y de su relación con ese mismo suceso, personaje, etcétera. El pensamiento estético de los años veinte y treinta, quizás por la excepcional convivencia entre artes propia de experimentos vanguardistas y a cauda del auge de la fenomenología, suele mostrar una gran inclinación a relacionar el papel del artista con la función contempladora o perceptiva de la realidad:

Pues bien: la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio que es la obra de arte; en vez de esto, pasa al través de ella sin fijarse y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida. [...] Durante el siglo XIX los artistas han procedido demasiado impuramente. Reducían a un minimum los elementos estrictamente estéticos y hacían consistir la obra de arte, casi por entero, en la ficción de relaciones humanas. (Ortega [1925] 2005, 852)

La estética del siglo XX incide en esta relación entre creación y mirada como conocimiento de la realidad. Bajtín (1999), por ejemplo, entiende que toda forma estética valora o sopesa la realidad y en el caso del escritor construye textos ubicándose fuera de ella, es decir, con una visión que conduce de lo subjetivo personal a la objetivación, concluyendo en su doctrina de los géneros literarios en tanto formas de ver o interpretar el mundo. Sobre esta significación técnica y productiva, Ernesto Sábato [1963] señalaba: “La novela de hoy se propone una indagación del hombre, y para lograrlo el escritor debe recurrir a todos los instrumentos que se lo permitan [...], empleando a veces un microscopio y a veces una aeroplano.”

En la segunda mitad del siglo XX, como reacción al impersonalismo y objetivismo narrativo del *nouveau roman* y al axioma crítico de Roland Barthes sobre la “muerte del autor” (1968) a favor de la “hora del lector”, tanto el pensamiento literario como la creación, dentro de los semejantes

## mirada

parámetros de “escuela de la mirada”, contemplan una nueva relación entre escribir y mirar. Por un lado, la narratología abunda en categorías críticas relacionadas con el hecho de mirar, sobre todo en las funciones del narrador antes citadas: perspectiva, punto de vista, focalización... También, otros métodos de análisis literario, como la poética del imaginario o algunos ámbitos de la literatura comparada, ponen énfasis en las derivaciones de la imagen (propia, del otro o de la alteridad...) y de los múltiples imaginarios (culturales, personales...). Por su parte, abundan escritores que, sin abandonar las posibilidades técnicas que ofrece la similitud entre narrar y filmar o fotografiar, convergen en la necesidad de llamar *mirada* a su particular manera de exponer de un modo subjetivo o personal la realidad, reforzando su fe en la autoría antropocéntrica, en la credibilidad e importancia del narrador y en la presencia del autor en la obra de arte. Investido por un cierto impresionismo crítico y por la amplia valencia de su uso, en *mirada* se entrecruza la multiplicidad y la identidad de los escritores:

Sin duda la invención literaria, novelesca, es el resultado de nuevas miradas, de miradas nacidas con perspectivas diferentes [...] En todo caso, su primera mirada [*del autor*] no puede objetivarse fácilmente, pues se trata de una mirada interior, una predisposición cargada de elementos múltiples e incluso contradictorios. De la misma manera que la contemplación de un paisaje que incluya elementos diversos, por ejemplo urbanos y rurales, puede ser susceptible de muy distintas significaciones, según la carga cultural y sentimental del observador [...] (Merino, 2014, 101-102)

## BIBLIOGRAFÍA

Aullón de Haro, Pedro, *Estética de la lectura*, Madrid, Verbum, 2012;  
Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI;

Coromines, Joan [1961], *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 2008; Eco, Umberto, *Confesiones de un joven novelista*, Barcelona, Lumen, 2011; Delicado, Francisco [1528], *La Lozana andaluza*, Madrid, Castalia, 1990; Díez, Luis Mateo, *La mirada del alma*, Madrid, Alfaguara, 1997; James, Henry [1879], *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975; Merino, José María, «Las miradas de la invención novelesca», en *Ficción perpetua*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2014; Ortega y Gasset, José [1925], *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, Madrid, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, 2005, tomo III; Sábato, Ernesto [1963], *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix-Barral, 2004; Todorov, Tzvetan [1966], «Las categorías del relato literario», en Varios Autores, *Análisis estructural del relato*, México, Premiá, 1982.

Felipe GONZÁLEZ ALCÁZAR

Universidad Complutense de Madrid