

# Exploración del espectador de cine y para el cine (de 1900 a 1977)

JUAN GRANADOS VALDÉZ<sup>1</sup>

Granados Valdez J. Exploración del espectador de cine y para el cine (de 1900 a 1977). *Escribanía*, V24i1 <https://doi.org/10.30554/escribania.v24i1.5648>

Artículo recibido: 1 de abril de 2026 - Artículo aceptado: 21 de mayo de 2026

## Resumen

El cine dio a conocer, desde su nacimiento con los hermanos “Lumière”, los espectáculos del mundo, tal como estos se presentaban, en movimiento, ante la cámara. Esta se situó como un espectador más. Así pues, el cine, en un primer momento, fue un espectador. Más adelante se lo concibió como un espectáculo de espectáculos. Después, y esto es lo que interesa para este trabajo, un espectáculo de espectadores de cine. No cabe duda de que el cine pronto reflexionó sobre sí mismo. Pero también lo hizo sobre su espectador. Este se volvió espectáculo para el cine. Éste ha hecho una estética del espectador. El espectador se desdobra en el que está en la sala y el que, desde la pantalla, le guiña el ojo al primero.

**Palabras clave:** Cine; cámara; pantalla; película; espectador; estética.

---

<sup>1</sup> Universidad Autónoma de Querétaro, México.  
correo electrónico: [juan.granados@uaq.mx](mailto:juan.granados@uaq.mx) <https://orcid.org/0000-0003-4020-9055>

## Exploration of the film spectator and for film (from 1900 to 1977)

### Abstract

From its birth with the “Lumière” brothers, the cinema made known the spectacles of the world, as they were presented, in motion, before the camera. This stood as one more spectator. Thus, the cinema, at first, was a spectator. Later it was conceived as a spectacle of spectacles. Later, and this is what interests this work, a spectacle of cinema spectators. There is no doubt that the cinema soon reflected itself. But he also did it on his viewer. This became a show for the cinema. This one has made an aesthetic of the viewer. The viewer is split into the one in the room and the one who, from the screen, winks at the first.

**Key Words:** Cinema; camera; screen; movie; viewer; aesthetic.

## Introducción

El cine ha sido revisado desde distintas teorías a lo largo de su historia. Esto le ha merecido el reconocimiento de un lenguaje y una incidencia en la sociedad. Sin embargo, toda revisión, estética o no, tiene ciertos problemas, ya sea que se trate de una estética antigua, moderna o de una posmoderna. *A priori* se entiende, sin embargo, es necesario adecuar el cine a las definiciones que de él se dan; aplicando y corroborando las tesis propuestas. En cambio, asumiendo como supuesto básico que el cine es arte y que éste nace para ser percibido, la percepción tematizada que del cine pueda obtenerse podría permitirse desarrollar una estética propia del espectador de cine o de cualquier otra cosa que el cine trate. Cabe decir que, si bien a esto apunta el artículo, la propuesta presenta un problema: la falta de límite, pues cada perspectiva tendría que incluirse y se sacrificaría la universalidad. De allí que sea necesario enfrentarse a la univocidad (metonimia) y a la equivocidad (metáfora) dos propuestas, en líneas generales, aparentemente irreconciliables e inconmensurables. ¿Qué hacer? Conciliar con la analogía. La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot (2019), de la que se desprende una estética analógica, da pistas para seguir en la reconversión de posturas tan antagónicas.

Así pues, es necesario partir primero de la concepción de la estética, que es la rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza, de acuerdo con Baumgarten (2013). La palabra deriva de las voces griegas αἰσθητική (*aisthētikḗ*) «sensación, percepción», de αἴσθησις (*aisthēsis*) «sensación, sensibilidad», e -ικά (*ika*) «relativo a». Normalmente se entiende que la estética como disciplina filosófica estudia la percepción y la recepción de las obras de arte a partir de ciertas categorías. Con Mauricio Beuchot (2012), sin embargo, es posible dimensionar que la estética, en tanto disciplina filosófica, es saber de la (propia) sensibilidad, teoría (como ontología) de la belleza y filosofía del arte; y en esta última estancia, su interés está en las condiciones de creación y de recepción. No se recibe si no es por la sensibilidad; pues esta atraviesa de cabo a rabo la estética. Es su clave. De ahí que se haya planteado que, desde el principio, la estética sea una teoría de la recepción.

Así, pues, el artículo se interesa por indagar sobre la estética del cine; son pocos los que no han sido espectadores de una película, quienes lo hemos sido podríamos describir, grata o no, la experiencia en la sala o ante el televisor; en ese sentido, el punto de vista del espectador daría para una estética, en el sentido etimológico, para un estudio sobre la percepción o recepción, del cine por parte del espectador. Sin embargo, en el artículo se profundizará en una estética del cine, es decir, una estética en la que el cine sea el receptor. ¿De qué? Del espectador.

Para el análisis fílmico se aplicó, a las películas elegidas, la estética que, derivada de la hermenéutica analógica (Beuchot, 2019), propone el mismo Beuchot (2012) en *Belleza y analogía*. La hermenéutica analógica del filósofo mexicano busca evitar interpretaciones univocistas, esto es, rígidas e interpretaciones equivocistas, es decir, completamente abiertas. Desde esta perspectiva, el cine no es sólo un objeto técnico ni uno únicamente narrativo. Es una experiencia estética vinculada a la percepción y la recepción. En este sentido, no se trata de imponer categorías externas a las películas, sino, desde ellas, interpretar, entresacar, cómo el cine reflexiona (vuelve sobre sí mismo) al respecto de su propio espectador.

Primero se describen las escenas, los personajes y los dispositivos visuales para, después, interpretarlos como analogías de modos de ver (espectar) el cine. La lupa, el telescopio, la pantalla o la cámara son símbolos de los tipos de espectadores. De hecho, cada película representa un tipo de espectador: el curioso, el *voyeur*, el soñador, el emocional, el crítico, el fragmentado y el intérprete. Así pues, el análisis se desarrolla por niveles: uno descriptivo, otro simbólico y uno último tipológico. Con esto se mostrará el modo como el cine ha representado a su espectador y reflexionado sobre él. Ahora bien, la selección de películas supuso varios criterios:

- El primero es temático: Todas las películas elegidas presentan espectadores, dispositivos de visión o situaciones relacionadas con la experiencia con y en el cine.
- El segundo es histórico: El recorrido va de 1900 a 1977. Así se muestra el desarrollo de la representación del espectador en el cine.
- El tercero es tipológico: Cada película ejemplifica un modo diferente de recepción.

Por último, se privilegiaron las películas autorreflexivas, esto es, las películas en las que el cine piensa sobre sí mismo y sobre sus espectadores. En síntesis, el cine nace dando a conocer los espectáculos existentes tal como estos se presentan, en movimiento. La cámara se sitúa como un espectador más, de pie, en la primera fila. El cine es, en un primer momento, un espectador y, en un segundo, un espectáculo de espectáculos, y, en tercero, un espectáculo de espectadores de cine; para ello se partió de la premisa de que el cine no es solo un medio de exhibición de realidades ajenas, sino que es reflexivo, ya que ha convertido la figura del espectador en su propio objeto de espectáculo, de estudio, podría decirse, y por ello, ha construido a su propio espectador. Se tratará, pues, de esto último con trece filmes de varios países y estilos desde 1900 a 1977.

Ahora bien, se mantiene el orden cronológico de exposición, a pesar de que se puede organizar tomando como eje estructural la tipología de espectadores, porque

este orden muestra la autoconciencia progresiva, en su historia, del cine, y que va de ser espectador a ser espectador de espectadores; así mismo, porque la progresión permite notar cómo se ha vuelto cada vez más complejo el espectador de cine; de igual manera, porque el orden cronológico permite captar semejanzas y diferencias. La elección de este orden también evita que la tipología parezca arbitraria e impuesta permitiendo evidenciar que los tipos de espectadores emergen históricamente. La cronología permite notar cómo cada película previa contextualiza a las posteriores.

## El espectador de cine para el cine (de 1900 a 1977)

El primer filme es *Grandma's reading glass* de George Albert Smith (1900) un cortometraje de Gran Bretaña, en el que una abuela remienda ropa, mientras el nieto usa una lupa para ver, a través de él, lo que encuentra en la habitación. Se adelanta metafóricamente la inconformidad visual del cine en sus inicios. No se acomoda, pues, con lo que ve, quiere ver más. La lupa de la abuela sirve de cámara cinematográfica al nieto. Lo lejano se acerca, lo pequeño se agranda y los detalles se aprecian mejor, cualesquiera que estos sean: un reloj, un canario, un gato o el ojo de la abuela. El cine, se sabe, juega y se interesa, en sus inicios, tanto por y con las formas como las dimensiones: consigue unos primeros planos imposibles de concebir en el teatro. A la vez que el cine se presenta a sí mismo con la posibilidad de acceder cual microscopio a lo existente (lo que se muestra de la vida), el espectador –a cuya vista se ofrece el espectáculo– aparece, en la figura del nieto (que es uno), como un curioso y, como tal, ávido de imágenes detalladas, agrandadas y nítidas.

Esta avidez del espectador –ya puede decirse: espectador de cine– puede ejemplificarse con el cortometraje de James Williamson (1902): *The big swallow* (Gran Bretaña). En él un hombre espera ser fotografiado, pero sin dejar de hablar. La cámara se acerca tanto que termina por ser engullida junto con el camarógrafo por ese hombre. Aquí el espectador, que también es un espectáculo capturado por la cámara fotográfica –representante metafórica de la cinematográfica–, además de parlanchín, que no se sabe de qué habla, se presenta como un glotón. Se come al camarógrafo, la cámara y lo que ésta contiene. Y qué más puede ser, sino imágenes. El espectador come imágenes estáticas o en movimiento. El cine, así, en general, se vuelve alimento del espectador. De qué tipo de alimento se trate (*¿fast-food?*), aún no se sabe. Pero sí se sabe que es sorprendente lo que se proyecta en la pantalla, y porque sorprende se le quiere ver.

Otro curioso, esta vez un profesor (un científico), aparece en el filme estadounidense: *The professor and his field glass* (título original: *As seen through a telescope*; (Smith,

1903). El cine de nuevo se representa con un gran lente, pero ya no uno para lectura y de uso privado, ni como microscopio improvisado, sino como un telescopio, como eso que permite ver a lo lejos, lo lejano. El espectador mismo ya no es un curioso inocente como el niño, sino uno interesado, el profesor; a éste el telescopio le sirve para acercarse realidades, no sólo las siderales, también las de la vida diaria, como el pie de una mujer. Ya no se acercan objetos aislados (en cierto sentido), como en el primer caso, sino realidades en relación social. Este espectador, además de curioso, puede decirse, es un chismoso. Escruta ávidamente la vida de otros a la distancia segura que le da su instrumento. No se sabe la razón de ello, pero queda claro que hay consecuencias: el profesor es golpeado y arrojado al suelo con todo y telescopio; aun así el cortometraje no presenta esta consecuencia como un castigo, sino como el más natural efecto de quien se distrae tanto con lo que ve que ya no atiende su alrededor.

En cuarto lugar, se tiene la imagen de un hombre no acostumbrado a la proyección fílmica, que queda maravillado con lo que en la pantalla aparece, más si se trata, como en *The countryman's first sigh of the animated pictures* (título original: *The countryman and the cinematograph* (Robert W. Paul, 1901) un cortometraje de Gran Bretaña sobre un vaquero, un hombre de campo, para quien sólo la vida se da en movimiento. Esta vez no hay metáfora: El espectador que representa este hombre de campo ante el cine, y como reza el título, en su primera vista de imágenes animadas (portento ante sus ojos, pues es la primera vez que les echa un ojo), es un espectador sorprendido, asombrado, al que las imágenes en movimiento (siempre en la pantalla) se imponen con tal fuerza de impresión que lo sacan o mueven de su sitio o lo hacen saltar (¿de su asiento?). Este espectador ve a la cámara que lo filma tanto como las imágenes que corren detrás de él sin nunca salir de la pantalla. Ya Benjamin (2003) señalaba cómo el cine cambia la percepción de las masas, de la gente del campo, del público no avezado, como se ha descrito respecto al *film The countryman's first sigh of the animated pictures*.

El cine no se conforma con lo que ve, porque quiere ver más, acercando lo lejano y haciendo grande lo pequeño. Pero tampoco se conforma con lo que ve porque quiere ver más, incluso aquello que no puede ver de ninguna manera en el espectáculo del mundo. Con la sobreimpresión se demuestra que el cine es magia desde sus inicios. En *Photographie électrique à distance* de Georges Méliès (1908). El cine se presenta como un conjunto complejo de aparatos que incluye una maquinaria enorme, pesada y de difícil uso con un sistema de captura y proyección de imágenes. Los invitados a ver el portento quedan maravillados ante él, y lo que con él se les presenta. En la pantalla de proyección las imágenes fotografiadas, a diferencia de las fotografías normales, adquieren vida y ésta se constata por el movimiento percibido. Pero las sorpresas no

acaban, quienes asisten, dos personas mayores, son invitados también a formar parte de la maravilla, a ser imagen viva capturada y proyectada en una pantalla, a ser espectáculo de sí mismos. Y sí, ambos son filmados y proyectados para deleite de sí y de los otros, tal cual son. Y he aquí que el cine mágico a partir de Méliès (1908) hace lo suyo.

La mujer aparece joven en la pantalla y el hombre, cosa que causará su enojo, afeado; por “hacer lo suyo” se entiende que no sólo da a conocer los espectáculos existentes, no sólo muestra estos, sino también otros, entresacados, quizás, de aquellos. Y con esto distingue el espectáculo existente de la captura y proyección de éste y de cualquier otra cosa que pueda mostrar que coincida o no con aquello. El cine es imaginario porque presenta cosas imaginadas. El cine captura la realidad y el tiempo (Bazin, 1990). El cine, en cierto sentido, cambia, también, la realidad y con ello la percepción que se tiene de ella, puede decirse que la interpreta.

La invitación que hace el cine al espectador, tanto para mostrarle el espectáculo de lo existente que no pudo ver porque no se encontraba en el momento en el que fue capturado, como para mostrarle cosas imaginadas, de fantasía, así como para que formara parte de los espectáculos a mostrar, dejará de hacer falta cuando el espectador mismo exija ser captado por la cámara, cuando se afane, atraído por ella, porque cualquier movimiento suyo quede para la posteridad (así se dice). Al menos esto parece ser así en *Kid auto races at Venice* (Henry Lehrman, 1914) un filme de Estados Unidos, donde Charlotte (Charles Chaplin) aparece por primera vez atraído por la cámara, insiste en ser filmado en primerísimo plano, anterior e interpuesto de lo que con la cámara cinematográfica se quiere filmar, la carrera de autos infantiles. No entiende razones. Los minutos pasan, los autos, uno a otro, se siguen, y este hombre, de pantalones raídos, bastón en la mano, bombín en la cabeza, cigarro en la boca y zapatos enormes, persiste en pararse enfrente de la cámara a costa de golpes, empujones y regaños. Los asistentes a la carrera, el público de ésta, apenas y voltean cuando la cámara los filma. Charlotte estorba estos segundos de gloria del gran público y de cada uno de los que lo conforman porque la quiere toda para sí. Se sabe que hay dos cámaras. Una filma a la otra, con todo lo que ello implica: camarógrafo, director, etc. El espectador sólo ve lo que una le muestra, esto es, la lucha de quien quiere hacer su trabajo (grabar la carrera de autos) y de quien quiere ser también espectáculo. El cine filma cierta realidad que incluye a los espectadores de otros espectáculos.

En la película estadounidense *Sherlock Jr.* De Buster Keaton (1924) quien funge como director y protagonista de la película, presenta una reflexión sobre el espectador de cine, hecha por y para el cine, de gran importancia. Apenas inicia el filme el espectador es trasladado a una sala de cine, vista desde la pantalla. Se ve el anfiteatro y sus sillas

vacías. En la última fila Buster Keaton, el *moving picture operator* del cine, aparece sentado leyendo un libro, por demás breve, de cómo ser detective. Se anuncia desde el comienzo la trama. Después de algunas peripecias con su jefe y algunos clientes, compra lo que será un regalo para la mujer a la que pretende, si bien no es el único que lo hace. Su competencia le tiende una trampa, habiendo robado el dinero del padre de la pretendida, quien lo inculpa ocultando la marca del crimen en sus bolsillos por lo que queda a ojos de todos como un ladrón; sabiéndose inculcado injustamente persigue a quien verdaderamente robó el dinero, a quien pierde después de caminar un largo trecho, por tramos llenos de obstáculos y escenas, a ojos de los espectadores, graciosas, sin lograr nada.

Se devuelve al cine y, en la sala de proyección, monta el carrito en el proyector. Se ve de nuevo la sala de cine, esta vez desde atrás, de frente a la pantalla. La sala cuenta con una orquesta de la que destaca el piano, por el lugar central que ocupa. El público o los espectadores están sentados, todos ven hacia la pantalla, un pliego rectangular blanco montado sobre la pared; las sillas y las butacas están más abajo que la pantalla. Los espectadores, entonces, ven hacia arriba y mientras corre la película, sentado en un banco, se queda dormido. Como si de una proyección astral se tratara, Buster Keaton se desprende de su cuerpo y se desplaza hasta la pantalla, primero fuera de ella, después dentro de ella, formando parte de la proyección. De un paso accede a la pantalla, entra en lo que se proyecta; él mismo se proyecta, junto con el filme en la pantalla, pero un tanto admirado por lo que está sucediendo.

El escenario constantemente cambia, él no —sigue siendo el mismo joven incauto atrapado en una red de mentiras—, pero sí padece los cambios. De un desierto pasa a un risco, de éste al mar, de ésta a la nieve, de ésta a una ciudad y de ésta a una casa. Se tiene una visión panorámica de la sala. Se ven a Buster Keaton pasando de un escenario a otro en la pantalla del cine, al pianista y al público que no se sabe si vive lo mismo que el operador del proyector, ningún gesto permite inferirlo. Tiene la mirada fija en la pantalla. Tampoco se sabe si ve lo que pasa al protagonista de esta historia o ven, más bien, la película que se está proyectando. Puede pensarse en cierta pasividad, a diferencia de la activa presencia del soñador.

Hasta aquí pueden constatarse tres niveles de espectador: el espectador en la sala, sentado en su lugar, con la mirada dirigida a la pantalla; el espectador en la pantalla que permanece el mismo en tanto que los escenarios cambian y el espectador que ve esta película sobre detectives, cine y espectadores. Después sólo queda el espectador de la película de *Sherlock Jr* y ésta. Ya no hay sala, ni público ni orquesta. El soñador se ha vuelto protagonista de, ¿podrá decirse?, su propia historia. La realidad cambia, se

deja de ver la película (que, se sospecha, el soñador conoce de memoria) y se empieza a vivir su historia, su trama, la de *Sherlock Jr. The greatest detective*.

En un caso muy similar al ocurrido a Buster Keaton en la vida real (la expresión no ayuda a la explicación), el protagonista, esta vez, no es un operador sino un gran detective que, capaz de sortear todas las trampas que le ponen los malos, sale airoso de su misión, rescatar a la damisela en peligro. El bueno gana, al final, se descubre que todo ha sido un sueño, el sueño de un espectador, paradójicamente, dormido. La chica a la que pretendía descubre al verdadero ladrón y, después de contarle a su padre, va al cine donde trabaja Buster Keaton y le dice que todo ha sido aclarado. El operador, ya despierto, ve desde el hueco desde donde se proyecta el haz de luz que se transforma en imágenes en movimiento, estas mismas imágenes. La película está por terminar y la damisela de la película agradece a su salvador quien primero le da un anillo y enseguida un beso. Lo que hace es imitado por el joven operador de cine que quería ser detective quien da el anillo a su chica y después la besa.

En la última escena de la película, los protagonistas años después, los muestra con dos hijos. Buster Keaton ve a la cámara y acaba. Todo lo que fue un sueño, resulta al final bien, aunque con detalles distintos. El espectador aprende del cine; incluso, lo que ve en la pantalla, lo lleva a cabo en su vida ¿O será que su vida fue llevada a la pantalla? A diferencia del público de la sala, que se presentó siempre pasivo, un espectador, no del todo consciente de que lo era porque dormía (se cree, por eso, que ya conocía la película y que, probablemente, esa era la razón de que quisiera ser detective privado), participa activamente en la proyección. Hace suya la película, se proyecta en ella, proyecta su vida. Él mismo se vuelve el héroe de la historia, tanto así que al final hace, paso por paso, lo que el protagonista, por lo menos hasta el beso. El desdoblamiento del espectador y el cine como espejo serán explorados y analizados por Christian Metz (2001) mucho tiempo después de esta película.

El protagonista, se señala, es modelo. El espectador, sentado en la sala, ni protagonista ni antagonista es, pero sí *agonista* (Unamuno, 1938). Y no porque agonice, sino porque lucha lado a lado con el protagonista (a veces con el antagonista), porque comparte su lucha, la padece<sup>2</sup>.

Otra película protagonizada por Buster Keaton, dirigida ésta por Edward Sedwick (1928) *Cameraman* (Estados Unidos) presenta otra reflexión sobre el cine y el espectador. También es un homenaje a los héroes modernos: "*When acclaiming our modern heroes let' not forget the news reel cameraman... the daredevil who defies death to give*

<sup>2</sup> Piénsese, al respecto en la muy posterior la película *El último gran héroe* (título original: *The last action hero*; Estados Unidos, 1993) de John McTiernan.

*us pictures of the world's happenings*<sup>3</sup> (Sedwick, 1928). El filme trata de la historia de un fotógrafo de eventos que, en uno de ellos, conoce a una chica de la que se enamora. Sabe que trabaja como secretaria en un noticiero, de ella se entera que puede no sólo tomar fotografías y con ello congelar instantes, sino filmar eventos, capturarlos en movimiento. Vende su cámara fotográfica y compra una cinematográfica. Nada de suerte tiene cuando inicia, asiste a un estadio de *baseball*, por ejemplo, y como no hay juego, él simula uno, hasta que el guardia lo despidió, sin embargo, las primeras tomas que logra no son del agrado del que es ahora su jefe.

Aquí se descubre que el cine debe satisfacer las expectativas del espectador, cumplir una función. Se sabe que este espectador es el que paga, podría ya llamársele productor. Aunque se trate de eventos captados y no de películas sujetas a un guion y una historia propios, la situación es la misma. Se debe satisfacer al jefe y si a éste se satisface, se supone, también se hará al gran público a quien se presentarán.

Por otro lado, la cámara convierte los hechos en película, pues terminarán siendo exhibidos, para lograrlo la cámara debe ocupar un lugar, posicionarse, para desde él filmar o grabar. El cine se sitúa como un espectador más, en primera fila y sin moverse, al menos hasta que no haya nada que lo obligue a hacerlo. Buster Keaton, en el Barrio chino donde filmaría las fiestas que se realizarán en este, es coludido a romper el esquema de la cámara inmóvil por el imprevisto evento de la lucha entre familias que inicia en plenas fiestas. La cámara en medio de la acción se mueve con el camarógrafo. Se graba desde donde sea.

A lo largo de esta secuencia la cámara es comparada con una metrallera; para filmar y disparar se necesita girar una manivela, la misma que dispara y graba. Otros eventos, desencadenados de éste, lo llevan a rescatar a la mujer que ama. Todo ello queda en la película (que, hasta el final, se sabe si había sido colocada en el carrete). El que esta vez giró la manivela fue un pequeño mono que, maltrecho en un accidente con un cilindro, tuvo que comprar porque pareció fallecer en él. La comparación con el cilindro también es clara. Éste y la cámara funcionan con el movimiento de la manivela, uno produce música, la otra captura imágenes. Es inevitable preguntar si cualquiera puede girar la manivela, si cualquiera puede grabar una película. Al final el jefe ve el trabajo de Buster Keaton que, como se indicaba, arriesgó la vida, aunque no sólo para proporcionar al gran público los hechos del mundo, y reconoce el buen trabajo de este *Cameraman*. El final, de nuevo, es feliz, el héroe, el protagonista se queda con la chica.

---

3 “Cuando aclamemos a nuestros héroes modernos, no olvidemos al camarógrafo de noticieros... el temerario que desafía a la muerte para darnos imágenes de los acontecimientos del mundo” (Traducción propia).

En *El Extra*, película mexicana de Miguel Delgado (1962), Mario Moreno Cantiflas interpreta a Rogaciano, un extra permanente de los estudios de grabación de México, quien no sólo participa en las escenas de las películas que así lo requieren, también es un espectador, tan lúcido que es de notar y con su propia perspectiva de lo que deben ser el cine y la vida. En la filmación de una película sobre la Revolución francesa, Rogaciano participa como extra, como parte del pueblo enardecido que espera con ansia, al grito de Libertad, Fraternidad e Igualdad, la ejecución de los reyes de Francia. Tan enardecido está que sus gritos sobresalen por encima del resto. El director escucha y detiene la filmación, pregunta por quien grita y al decirle el asistente que se trata de Rogaciano, el director pregunta por qué está entre los extras. El asistente se excusa diciendo que como se le pidieron muchos extras tuvo que echar mano del “último chango del estudio”. El director se acerca a Rogaciano mientras este sigue gritando, se nota que vive su participación intensamente. Lo calla y trata de explicarle de qué trata la película y cómo debe hacerlo. Rogaciano no sabe de qué habla, confunde los hechos históricos con la Toma de Zacatecas. Le explican que el pueblo se levanta en armas contra la nobleza francesa en busca de mejores condiciones de vida, que la revolución intenta acabar con la opresión de los pobres, a lo que responde, muy mexicanamente, “la cosa sigue igual, ¿no?”. Y no es, como dice, que esté “desprovisto de ignorancia”.

El director, sacado de sus casillas, manda a Rogaciano a lustrar las botas del malo de la película quien un tanto enojado hace lo que le mandan. Ya en su nueva labor le dice al antagonista cosas dignas de mención. Le contesta, por ejemplo, a la pregunta de por qué ya no está entre los extras, que el director se cree “*snob*” y que le faltan humanidad y colmillo. El villano pregunta si actuando él, Rogaciano, las películas saldrían mejor. Responde que no, que saldrían “*pior*”, pero con más humanidad, “que es como le gustan a la gente”, porque le llegan al corazón. Y agrega, “yo no seré de la nueva ola pero sí de la antigua resaca, porque nosotros los extras somos los que le damos sabor al caldo, como quien dice, el condimento... como si fuera el epazote para el frijol” (Delgado, 1962). El trabajo del extra es muy importante, no es que deba hacer bulto y ya, por eso señala que “hay que dar de sí, no de no” (Delgado, 1962).

Además de todo esto hay un juicio sobre los antagonistas que refleja el sentir de todos los espectadores. Los villanos son villanos porque caen mal a primera vista, por lo que después de seguir fastidiando un rato al director y a los actores, las grabaciones acaban por ese día y Rogaciano, solo en el estudio, imagina su versión de la película. Si la filmada, ¿puede decirse la real?, respeta el hecho histórico de la decapitación de María Antonieta, la versión de este extra la salva de la guillotina y hace entrar en razón al pueblo. El cine interpreta la historia. Tanto que hasta puede cambiarla.

Al día siguiente, en otro estudio de grabación, Rogaciano ve la grabación de la adaptación filmica de la obra *La dama de las camelias* y, ante la muerte inevitable de la protagonista, se pone a llorar escandalosamente, tanto que la grabación se detiene. A la pregunta de por qué llora, responde que es muy “sensitivo” cuestionando

“¿Por qué habría de morir?, ¿por qué se fue Margarita?” (Delgado, 1962). El director, a punto de correrlo del set, es interrumpido por la actriz que estelara la adaptación y le dice que el llanto de Rogaciano es “la mejor demostración de que la película llegará al público” (Delgado, 1962).

Después de comer con la chica de la historia, Rogaciano y ella regresan al estudio y le relata su versión de la historia, en la que Margarita no muere, vive, atendiendo las mismas premisas que había expresado.

Ahora el cine interpreta las obras literarias, no sólo las adapta, las hace suyas. Con esto queda claro que el espectador mismo puede hacer su propia versión de la película. Más cuando la que se le presenta no es del todo de su agrado, cuando no es humana, como las quiere Rogaciano. Llevada más lejos esta premisa en la película, este espectador que actúa de extra en cuantas películas puede, elige una actriz, como parte de un proyecto de los estudios de grabación que aspira a ya no contratar actrices conocidas, a la que prepara con recomendaciones y ejercicios que la catapultarán a la fama. El director y el productor que lanzan la convocatoria quedan maravillados con el descubrimiento del extra. Pero el final no es feliz, tampoco triste. El espectador experto que representa Rogaciano se queda sin el reconocimiento merecido y sin la chica.

En *8 ½ (Otto e ½*; Federico Fellini, 1963), Marcello Mastroianni interpreta a Guido Anselmi, un director de cine que ha perdido su inspiración; presionado y acosado por su productor, su actriz principal, su esposa y su amante, Guido decide refugiarse en sus ensoñaciones y sus recuerdos para encontrar la musa perdida. El productor pide saber cuándo estará lista la filmación, puesto que la inversión es grande y la escenografía está por terminarse. Su actriz principal quiere saber en qué consistirá su papel. Su esposa, llamada por él mismo, y después de acceder a acompañarlo, pide se le dé el lugar que le corresponde. Su amante va y viene sin más, pero Guido Anselmi no sabe por qué ha perdido la inspiración mientras un crítico de cine insiste en que el guion no es lo mejor que ha propuesto.

En la escena que se lleva a cabo en un anfiteatro o sala de cine, se proyectan en la pantalla las actuaciones de actrices prometedoras en los papeles de la esposa y la amante de Anselmi. Sólo algunos entienden lo que ven; el crítico, en una de las tantas ensoñaciones que este director abandonado de las musas tiene, es encapuchado y

condenado a morir en la horca. El productor le pide que elija ya a quienes serán las actrices, Anselmi está sin lucidez alguna, sólo quiere no perder a ninguna de sus mujeres, a ninguna de las que ha conocido, incluida una mujer gorda que conoció en la playa junto con otros niños mientras asistía a un colegio católico.

La historia que quiere filmar y que se muestra al espectador es la suya propia, pero envuelta en las ensoñaciones que los salvan de la locura y el suicidio en la alegría del circo con su orquesta de payasos. Guido Anselmi no sólo es un director en crisis, es un espectador agotado por el exceso de imágenes pues perdida la inspiración, ya no puede distinguir entre vida, memoria, fantasía y representación. He aquí otro tipo de espectador, el que, saturado por las imágenes, está condenado a reinterpretarse de continuo. La película ya no refleja la realidad. También la sustituye, la reorganiza.

Jack Palance, Paul, y Brigitte Bardot, Camille, protagonizan la película francoitaliana *El desprecio* (título original: *Le mépris*) de Jean-Luc Godard (1963). Camille se desenamora, incluso inicia hacia él un sentimiento de desprecio, como consecuencia de los hechos que desencadena que Paul haya aceptado reescribir el guion de *La Odisea* para el productor norteamericano Jeremiah Prokosh. El director de la película, Fritz Lang (también actor de *Le mépris*) presenta un adelanto de la filmación. Prokosh enojado, insiste en que no entiende nada. Que esto sea así se acentúa por el hecho de que el lugar, Italia, el guionista, francés, el productor, norteamericano, y el director, alemán, hablan lenguas distintas.

Para comunicarse hacen uso de los servicios de una traductora. Una Babel clara. Babel que adquiere rasgos dramáticos cuando Paul no entiende por qué Camille cambió su amor por desprecio hacia él. Fritz Lang dice que "*La Odisea* es la historia de individuos afrontando las situaciones del mundo real. *El desprecio* es una reflexión sobre la situación de los cineastas en la industria del cine comercial" (Godard, 1963). Las exigencias de un productor que no entiende (en los dos sentidos: no comprende las razones ni la lengua) a un director que hace lo que dice que es *La Odisea* porque no será rentable, de ahí que contrate a Paul e, incluso, le recomiende incluir escenas de erotismo en el nuevo guion. Para que se inspire le presta un libro de erotismo en la antigua Roma. Prokosh no sabe de historia, no sabe que *La Odisea* es griega.

Godard (1963) presenta, con *Le mépris*, la crisis de la interpretación del cine. Todos interpretan cosas distintas. Para el productor el cine es o no rentable; para Lang, es o no arte; Paul lo interpreta desde la escritura; y Camille, desde el afecto. Es una Babel, y no es sólo anecdótica, simboliza la imposibilidad de interpretar de manera unívoca el cine.

En esto, la película conecta con la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot (2019), ya que en ella se dramatiza el conflicto entre las interpretaciones cerradas (univocismo) que se multiplican indefinidamente (equivocismo), por lo que se hace necesaria la analogía, el término medio.

En *Annie Hall* (título en español: *Dos extraños amantes*, Estados Unidos) (Allen, 1977) dirigida y protagonizada por Woody Allen, puede encontrarse otra reflexión sobre el espectador de cine. Apenas inicia la película, se ponen sobre la mesa las premisas que la permiten: “Doctor, mi hermano está loco, se cree gallina. Pues, tráigamelo. No puedo, necesito los huevos” (Allen, 1977). Así es el amor, dice Woody Allen dirigiéndose a la cámara. El título en español resulta elocuente a la hora de considerar de qué trata, son dos extraños amantes pues su relación ha ido de lo más a lo menos, por más que se amen y es en este momento cuando inicia la historia, los dos, alejados por diversas circunstancias, habían quedado de verse en un cine.

Él llega primero. Como comediante, aunque no necesariamente por esto sino por haber salido en un programa de televisión, es reconocido por un espectador que arma un escándalo al gritar su nombre y llamar a otro, le piden su autógrafo, él lo da cuando llega Annie Hall (Diane Keaton) en taxi, entran al cine y les dicen que ya ha empezado la película que lleva dos minutos. Woody Allen es un espectador que odia entrar a las películas cuando éstas ya han empezado; Annie Hall arguye que no se perderán mucho, sólo los títulos. La negación para entrar es absoluta, no obstante, sugiere que vayan a ver *La pena y la piedad* (1969-1972), un filme de cuatro horas sobre judíos y nazis. Ella no quiere porque ya la han visto.

El tipo de espectador que interpreta el director norteamericano es el que, al margen de sus manías (no entrar a una película que ya ha empezado), puede volver a ver una película, sea cual sea la razón. Annie Hall, como muchos espectadores, apela a que ya la vio, como si eso impidiera volver a hacerlo. Los dos, en la siguiente escena, aparecen formados en una larga fila. Esperan poder entrar a ver la película que él quería. En la fila, se sabe, se encuentran muchos espectadores que comparten el gusto; todos ellos esperan también entrar a la misma película. Unos nada dicen, otros, como Allen y Annie Hall, tratan de asuntos personales, íntimos incluso, y otro, éste sólo es uno, da su opinión sobre películas de Fellini al que califica de “indulgente”. Woody Allen desespera de espectadores como éste, odia la vana erudición.

En un caso muy similar en *Manhattan* del mismo Woody Allen (1979) la crítica desde la vana erudición de Diane Keaton se dirige a las películas de Ingmar Bergman. Desespera más cuando siente que ese espectador le escupe en el cuello. “¿Qué hace un tipo así atrás?” dice dirigiéndose a la cámara, al espectador que ve su sufrimiento.

El espectador erudito, ¿experto?, dice que tiene la libertad de externar su opinión. Más si sí sabe de lo que habla, él que es profesor universitario de comunicación, además de conocedor de la obra de Marshall McLuhan.

Woody Allen le dice que nada sabe de McLuhan (1994) y se dirige hacia un anuncio y de detrás de él hace salir al filósofo canadiense que, dice al espectador molesto, en verdad nada sabe de él. Termina la escena con estas palabras: “si la vida fuera así”. El cine reinterpreta la vida. Tan es así que a veces resulta imposible diferenciar la realidad de la fantasía. En otro sentido, lo que la vida niega, el cine puede darlo. El cine en tanto arte culmina o completa la vida con su reinterpretación de ésta. La vida es difícil, por eso dice Woody Allen, reproduciendo y cambiando el final de su encuentro con Annie Hall en Manhattan después de su rompimiento: “uno trata de que las cosas salgan perfectas en el arte, porque es muy difícil en la vida real” (Allen, 1977).

## Conclusiones

El cine tiene su propia idea de espectador de cine. Además de reflexionar sobre sí mismo y de ser un documento antropológico valioso, ha constatado la presencia de su público y/o espectadores a lo largo de su propia historia, sin contar, por el momento que él mismo lo ha educado, creando una tipología identificable en las mismas películas. El cine mismo ha hecho historia de sus espectadores y de la recepción que estos tienen de él. Con Julián Marías (1951, 1970, 1971), es posible evidenciar que el cine, además de ser un espectáculo, porque se ofrece a la vista, es un dedo que señala, por medio de imágenes dinámicas, es decir, es una forma de narrar, sintéticamente, una o varias vidas. El espectador y su sensibilidad, para el filósofo español, se las tienen que ver con el cine en soledad, es cierto, pero el cine no ha pasado por alto dar cuenta de sus espectadores, por lo que pronto reflexionará sobre su actividad, que también ha reflexionado sobre su espectador. Este se hace, también, espectáculo para el cine. Y el espectador guiña el ojo desde la pantalla al espectador en la sala. Y esto fue lo que me propuse mostrar.

El cine ha representado a su espectador; ha reflexionado sobre él; ha hecho a su propio espectador pues no es solo un medio de exhibición de realidades ajenas, sino que es, de suyo reflexivo, por lo que ha convertido la figura del espectador en su propio espectáculo, y en objeto de estudio, por no decir que lo ha construido.

Como se ha mostrado a lo largo de su historia, el cine ha cambiado, de ser espectador del mundo (por medio de la cámara fija), ha devenido un espectáculo de espectadores. Esta transición ha ocurrido, ya que el cine utiliza su propio lenguaje —lentes, encuadres y montaje— para representar las actitudes, deseos y patologías de sus consumidores,

receptores, espectadores. Al filmar a personajes que a su vez son espectadores, porque interactúan con la cámara, el cine crea una estética de la recepción, en esta estética la sensibilidad del público se transforma en el contenido principal de la obra; da, incluso, lugar a una tipología de espectadores, a saber, el ávido o curioso, el soñador, el emocional, el crítico o erudito, por mencionar algunos.

Lo anterior se ha ilustrado, de hecho, con múltiples ejemplos fílmicos: El espectador curioso, por el uso de la lupa que simboliza el deseo del espectador de ver más allá de lo evidente, accediendo a detalles imposibles para el ojo humano, con *Grandma's reading glass* (Smith, 1900); El espectador soñador con *Sherlock Jr.* (Keaton, 1924), película en la que el personaje de Buster Keaton se desdobra y entra físicamente en la pantalla, lo cual muestra cómo el espectador no solo observa, sino que proyecta su propia vida y anhelos en la trama; el espectador emocional,

con *El Extra* (Delgado, 1962), se exhibe en el llanto de Rogaciano ante una escena dramática, lo que hace de su reacción prueba de que el arte ha llegado al público; el espectador crítico/erudito, en la confrontación a la pedantería de ciertos espectadores que utilizan la teoría para distanciarse de la experiencia pura del cine, con *Annie Hall* (Allen, 1977); el espectador fragmentado que se contempla a sí mismo a través de las imágenes, con *8 ½* (Fellini, 1963), esto ya no es ingenuo ni emocionalmente inmediato como Rogaciano o el hombre de campo, sino, más bien, autorreflexivo y melancólico; y el espectador intérprete, con *Le mépris* (Godard, 1963), porque disputa el sentido del cine mismo, es decir, porque lo consume o lo contempla, como el productor y Lang, respectivamente.

Así pues, el cine funciona como un dispositivo de autoconocimiento. Al integrar la figura del espectador en la pantalla, el cine culmina o completa la vida. Permite al espectador, en la sala, que se reconozca en ese guiño que le devuelve la imagen proyectada. De esta manera el cine unifica la fantasía de la pantalla con la realidad de la sensibilidad humana.

## Referencias bibliográficas

- Allen, W. (Director). (1977). *Annie Hall* [Película]. Estados Unidos.
- Allen, W. (Director). (1979). *Manhattan* [Película]. Estados Unidos.
- Baumgarten, A. G. (2013). *Estética breve*. CIF Excursus.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.

- Beuchot, M. (2012). *Belleza y analogía: Una introducción a la estética*. San Pablo.
- Beuchot, M. (2019). *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación*. UNAM.
- Delgado, M. (Director). (1962). *El extra* [Película]. México.
- Fellini, F. (Director). (1963). *8½* [Película]. Italia.
- Godard, J.-L. (Director). (1963). *Le mépris* [Película]. Francia e Italia.
- Keaton, B. (Director). (1924). *Sherlock Jr.* [Película]. Estados Unidos.
- Lehrman, H. (Director). (1914). *Kid auto races at Venice* [Película]. Estados Unidos.
- Marías, J. (1951). *Introducción a la filosofía*. Revista de Occidente. (Obra original publicada en 1947)
- Marías, J. (1970). *Visto y no visto: Crónicas de cine*. Guadarrama.
- Marías, J. (1971). La imagen de la vida humana. En *Tres visiones de la vida humana* (pp. 13–86). Salvat-Alianza.
- McLuhan, M. (1994). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- McTiernan, J. (Director). (1993). *Last action hero* [Película]. Estados Unidos.
- Méliès, G. (Director). (1908). *Photographie électrique à distance* [Película]. Francia.
- Metz, C. (2001). *El significativo imaginario: Psicoanálisis y cine*. Paidós.
- Paul, R. W. (Director). (1901). *The countryman and the cinematograph* [Cortometraje]. Reino Unido.
- Sedgwick, E. (Director). (1928). *The cameraman* [Película]. Estados Unidos.
- Smith, G. A. (Director). (1900). *Grandma's reading glass* [Cortometraje]. Reino Unido.
- Smith, G. A. (Director). (1903). *As seen through a telescope* [Cortometraje]. Gran Bretaña.
- Unamuno, M. (1938). *La agonía del cristianismo*. Editorial Losada S.A.
- Williamson, J. (Director). (1902). *The big swallow* [Cortometraje]. Gran Bretaña.

