

Las mutaciones del espectador. El cine como estética de la multitud.



Carlos Fernando Alvarado Duque

Resumen

El presente artículo realiza un análisis del espectador cinematográfico a partir de la categoría «multitud», propia de los trabajos estéticos. En dicha búsqueda, revisa los principales enfoques con los que se ha analizado al público cinematográfico, desde los trabajos del Psicoanálisis sobre el sujeto espectador, pasando por el lector como estrategia del texto, hasta el público como consumidor. Este recorrido amplía las diferentes posturas planteando que el espectador siempre opera bajo la estética de la multitud, y por ello es necesario estudiar cómo dicha figura transforma la idea tradicional del receptor como un individuo aislado a pesar de asistir a una experiencia colectiva.

Palabras claves: cine, multitud, estética, espectador, lector, público

Abstract

This article makes an analysis of the cinema spectator from the category: crowd of esthetic works. In that search, check the main approaches with which it has examined to film audiences, from works of Psychoanalysis about spectator, passing through the reader as a strategy of the text, to the public as a consumer. This course expands the different views considering that the viewer always operates under the aesthetic of crowd, and therefore it is necessary study how this figure transforms the traditional idea of receptor as a lonely person, although attend a collective experience.

Key words: Movies, Multitude, Aesthetics, Spectator, Reader, Audience

Sin duda la revolución de las formas artísticas del siglo pasado, en cabeza de ellas el cine como primer medio de masas, ha acelerado y puesto en primer plano los esfuerzos académicos por estudiar el papel que desempeñan los públicos en la configuración de toda experiencia estética. No se quiere decir que el estudio de los públicos sea un evento reciente, sino que su valor se ha incrementado notablemente, a tal punto de que

diferentes enfoques, como por ejemplo las escuelas de la recepción, han concentrado todo el peso y la responsabilidad de su sentido en el rol que desempeñan los sujetos frente a las obras. Dicha tematización ha implicado el estudio del *otro* al que toda obra se dirige o presupone, independiente de si es de naturaleza artística, mediática, incluso perteneciente a otros formatos no cercanos al espectáculo como los trabajos científicos o los discursos políticos. Ese *otro* emerge en el interior de un amplio abanico de etiquetas que desde diferentes lugares explican el papel de quien se encuentra al final del proceso como destinatario de una obra. De allí que sea fácil encontrar nominaciones como públicos, lectores, espectadores, intérpretes, audiencias, decodificadores, etcétera, las cuales tienen en común un afán por comprender el papel de los sujetos dentro del ámbito de configuración de una obra.

El cine no está exento de esta discusión, y, por el contrario, conforme han tenido lugar diferentes análisis, provenientes de otros ámbitos como por ejemplo los trabajos estéticos o semiológicos, se ha hecho evidente la preocupación por comprender a los habitantes de la sala oscura, el cuerpo colectivo que se sumerge en una extraña tiniebla compartida para apreciar las imágenes del proyector. Quizás la etiqueta que ha cobrado más reconocimiento sea la de espectador, dado que la vocación narrativa del cine ha hecho eco en sus formas de grandes espectáculos propios de las artes

clásicas, y, de igual manera, ha encontrado un pulso propio para configurar una espectacularidad que le es connatural. Al presenciar un espectáculo como si se tratara de un espejo donde proyecta parte de sus fantasías, el lugar del espectador pareciera estar ya construido en el interior de la película. No es extraño por ello que el cine clásico se interesara por dar pie a una retórica tan articulada que permitiera el fácil ingreso del espectador a sus formas, y recompensara así, su participación en el espectáculo.

Sin embargo, se hacen necesarios otros acercamientos a la figura del espectador conforme otras escuelas ponderan la importancia de no reducir al *otro* del espectáculo a una participación cerrada, determinada de antemano por la presentación de una obra; y el cine



mismo explora otras formas narrativas (por ejemplo el denominado cine moderno de la segunda mitad del siglo pasado: *Nouvelle Vague* y *Nuevo Cine Alemán*) que rompen con los cánones narrativos del modelo clásico, al eliminar el lugar central del espectador de sus formas narrativas. El interés del presente trabajo, para ampliar el acercamiento a ese *otro* que completa el circuito con producción de una película, es auscultar al tradicional espectador a partir de la categoría multitud (propia de los trabajos estéticos). Tal figura, como reseña Paolo Virno (2003), tiene orígenes de naturaleza política, que bien pueden rastrearse en la obra de Hobbes, para plantear una suerte del alter ego de la idea de pueblo. También aparece con gran potencia estética en los análisis de Benjamin sobre los habitantes de las nacientes conurbaciones del París del siglo XIX. Si bien puede parecer natural pensar que el espectador cinematográfico tiene una naturaleza colectiva, o quizá, en una clave crítica, hace parte de una masa producida por la industria cultural, ahondar en la idea de la multitud como el genuino *otro* del espectáculo cinematográfico tiene el interés de presentar un ángulo que revele la naturaleza estética de los procesos receptivos de este mal comprendido arte moderno. Todo eso con el fin de poner en evidencia que la multitud está presente tanto en los modos de producción, como en las estructuras textuales y en los ritos sociales de los públicos cinematográficos.

Multitud. Ontología. Arte

En varias ocasiones se ha llegado a afirmar que la mejor descripción hecha hasta el momento de la multitud sea la del fabuloso relato de Edgar Allan Poe: *El hombre de la multitud*. Su historia presenta la extraña fascinación del narrador-personaje por un singular individuo, un rostro inadvertido en medio de la muchedumbre de las calles parisinas, de los pasajes que tanto obsesionaron a Baudelaire, al que decide seguir en una jornada extenuante que desemboca siempre en lugares concurridos, en espacios donde habita la multitud. Ese insólito *flâneur*, *enigmático para el narrador*, pareciera temerle a la soledad de las calles. Su periplo, describe Poe, evade los espacios vacíos, los lugares despoblados de cualquier cuerpo colectivo. Este viandante siempre entra en pánico cuando la calle no revela la existencia de sus habitantes, cuando la noche expulsa a otros nómadas urbanos. De allí el revelador pasaje en el cual el personaje recupera el sosiego tras la soledad de los callejones cerca al puerto, al encontrar un grupo de personas que salen de un pequeño teatro. El confundirse con el grupo de espectadores, mezclarse

como si fuera otro que abandona un espectáculo público, pareciera, para asombro del narrador, ofrecer paz al paseante.

Tras un fatigante ejercicio detectivesco, el narrador descubre que este hombre se encuentra inmerso en un ciclo sin fin. No va a un lugar determinado. Solo busca espacios concurridos en los cuales camuflarse, quizá mejor en los cuales hacerse visible sin ser notado. En otras palabras, pareciera que la seguridad de ser *otro* en medio del colectivo anónimo le propiciara una identidad con la cual sentirse seguro. De allí esa lapidaria descripción del relato de un nuevo tipo de sujeto en medio de las junglas urbanas: "Este viejo -dije por fin- representa el arquetipo y el genio del profundo crimen. Se niega a estar solo. Es el *hombre de la multitud*. El peor corazón del mundo es un libro más repelente que el *Hortulus Animae*, y quizá sea una de las grandes mercedes Dios el que <<erlässt sich nicht lesen>> (<<no se puede leer>>)". (Poe, 1983, p. 224). Con ello se revela una singular tensión en el cuerpo de la multitud. Esta es, por una parte, es la suma de individuos, un colectivo constituido por unidades, y al mismo tiempo, es una condición para la individuación, aparece antes del sujeto y lo determina. A diferencia de la masa, resultado de una colectividad donde la individualidad desaparece a favor de una dinámica colectiva, la multitud permite que el individuo persista gracias a que le otorga un lugar, y en ella sus dinámicas son compartidas, son las propias y las de otros.

La figura de la multitud aparece repetidamente en los trabajos de Benjamin. Ya en el *Libro de los pasajes* reconstruye la manera cómo, a partir de la exhibición de las mercancías en vitrina, se produce una nueva forma de circulación y de mirada de las muchedumbres. La multitud para el filósofo es el resultado de las nuevas lógicas de producción cultural, el desarrollo acelerado de las urbes, y el papel de las máquinas en el interior del territorio estético. Todo implica la aparición de otras formas de sensibilidad colectiva que se interesan por toda manera de exhibición, propias en la época de las marquesinas de los pasajes parisinos. En *La pequeña historia de la fotografía* (Benjamin, 1986) analiza detenidamente las transformaciones radicales que la máquina introduce en el arte, sugiriendo claramente que los grandes públicos, la multitud como nueva dimensión urbana, buscaban la ponderación de la reproducción como naturaleza estética. El placer del público se producía no por cualquier suerte de realismo, sino por la reproducción como genuina experiencia estética. No fascinaba la realidad en la fotografía, sino la magia de la reproducción.

En medio de la dinámica de la multitud el *flâneur*, el nuevo habitante de la escena moderna que tanto maravilló a Baudelaire, potencia su necesidad de descubrimiento, ya sea en la fotografía como epítome de una arte maquínico, sea en la novedad de los espectáculos de la calle que se interesan por afectar a los transeúntes. La multitud permite, recuerda Benjamin, ser parte activa de un grupo en el cual se pasa desapercibido. Un lugar para ver y para no ser visto. "Dialéctica del *flâneur*: por una parte, el hombre que se siente observado por todo y por todos, lo que es como decir: el sospechoso; de otra, el inencontrable y escondido. Supuestamente es esa dialéctica la de *El hombre de la multitud*" (Benjamin, 2005, p. 425).

Esta dialéctica permite reconocer en el *flâneur* el rasgo de individualidad, de autodeterminación propia del hombre moderno. Y de igual modo, su pasión por mezclarse con la muchedumbre, por desplazarse por los pasadizos de la urbe. Ambos elementos, aparentemente excluyentes, determinan para Benjamin lo que es el hombre de la multitud. Su engañosa soledad es siempre una soledad a varias voces. Su reclusión en el interior del espectáculo, su búsqueda privada de formas estéticas novedosas, es siempre predispuesta por la muchedumbre, por la fuerza poderosa del cuerpo colectivo. Ernesto Baltar señala cómo el interés por el cine en el trabajo de Benjamin presenta, con la muerte del aura y el triunfo de la reproducción, un nuevo tipo de espectador. Aparece allí la experiencia propia del *flâneur* como observador perverso, que necesita de la multitud para desplegar su mirada. Y su gusto no es el de la autenticidad, sino el de la copia perfecta, el simulacro inescrutable, el crimen perfecto. "Walter Benjamin identifica en la expresión cinematográfica el modelo baudelariano del arte moderno: el *flâneur*, el paseante solitario y observador que sale a fatigar las calles de la ciudad y se pierde entre el tráfico y la masa anónima... la muchedumbre es su dominio, como el aire el del pájaro, como el agua el del pez. Su pasión y su profesión es el desposeerse con las multitudes" (Baltar, 2006, p. 11).

Paolo Virno (2003), por otra parte, ha desplegado un maravilloso trabajo sobre la multitud como categoría ontológica en su libro: *La gramática de la multitud*. Su principal presupuesto es la idea de la producción de subjetividad, en el cual comparte las ideas de Toni Negri sobre la ontología como una fabricación. Todo sujeto, en este caso la multitud como sujeto gramatical, como categoría que revela otro modo de ser de los cuerpos, es producido por diversos mecanismos de base tanto biológica como histórica. Pero lo más interesante del trabajo de Virno es que devela no solo los mecanismos que dan origen a la multitud, sino

cómo la multitud es a su vez uno de los mecanismos que dan forma al individuo. En otras palabras, explica cómo la multitud, en medio de las sociedades contemporáneas, es uno de los dispositivos que permiten el proceso de individuación (aunque quizá el asunto no sea solo potestad de la contemporaneidad, y sus orígenes tengan una historia que se remonta mucho más atrás).

En tal medida, a la base del proceso de individuación, en la conformación del individuo, se encuentran lógicas propias de la multitud. Virno destaca varios procesos pre-individuales que condicionan la individuación. El primero de ellos es la percepción como un acto propio del cuerpo, una condición colectiva de la especie que pone a toda materia viviente en contacto con estímulos. "La percepción no se deja describir con la primera persona del singular. No es jamás un yo individual que escucha, ve, toca, sino la especie en tanto tal" (Virno, 2003, p. 77). En segundo lugar explica cómo el lenguaje, la lengua en concreto de cada pueblo cumple un rol pre-individual que coloca al cuerpo, antes de ser individuo, en el espacio público, le dota de un repertorio para orientar su experiencia social. Con ello el cuerpo posee primero relaciones inter-psíquicas antes de configurar un yo cerrado sobre el uso articulado del lenguaje. Por último, las relaciones de producción dominantes son también pre-individuales, puesto que implican la organización por adelantado de prácticas poéticas, políticas, emotivas dentro de un espacio de cooperación ya dado en términos históricos. Para el presente eso se puede reconocer fácilmente en la precedencia del modelo capitalista a cualquier forma de individuación.

Dichas condiciones pre-individuales sirven para insinuar cómo la multitud precede al individuo. Si la multitud se entiende como una tensión entre el espacio individual y las dinámicas colectivas, la manutención de la autodeterminación y el reconocimiento de pertenecer de antemano a una estructura ya dada, se colige de ello que lo multitudinario es una marca que era el individuo a través de sus modos de percepción biológica, las virtualidades del lenguaje que le preceden, y las relaciones de producción históricas en que se inserta. Lo cual, al mismo tiempo, permite que el individuo alcance un grado de autonomía y movilidad, cuyo escenario contemporáneo por excelencia es la multitud como dinámica socio-cultural. Por ello, las multitudes crecen dramáticamente tras la instauración de las sociedades industriales. "No en vano la presión multitudinaria se mueve en la esquivo frontera entre el mundo más íntimo, secreto y personal que se difumina ante lo masivo y el mundo exterior, enigmático y apabullante, que viaja tanto a la poderosa presencia

de la multitud, que tanto puede atraer en su espectacularidad descriptiva y al que también tanto se puede llegar a temer, en su radicalizado protagonismo" (De la Calle, 2008, p. 11).

Así, para el individuo, como efecto de los procesos de individuación, no puede concebirse como una realidad dada, completa, sino como un permanente proceso de negociación con condiciones pre-individuales. Virno denomina al sujeto un campo de batalla. Dentro de la multitud el individuo ofrece una dialéctica que bien puede derivar en lucha. Su necesidad, en el caso del cine, de entrar a la sala bien puede ser un gesto individual, pero la dinámica que propicia ese encuentro es propia de rasgos colectivos, como la percepción concentrada de los sentidos que es marca de la especie que busca la estimulación, o una dimensión expresiva de las imágenes como lenguajes que lo inserta, como multitud, en un ritual de goce sobre representaciones colectivas. "En la multitud se da la plena exhibición histórica, fenoménica, empírica de la condición ontológica del animal humano: carencias biológicas, carácter indefinido o potencial de su existencia, ausencia de un ambiente determinado, intelecto lingüístico como resarcimiento por la escasez de instintos especializados" (Virno, 2003, p. 101).

De esta manera, Virno proclama: "Propongo denominar multitud al conjunto de los individuos sociales" (2003, p. 82). Y en tal oxímoron plantea la tensión, la singular lucha del individuo que se gesta pre-individualmente en rasgos colectivos de la especie, para posteriormente formar parte de un grupo de manera voluntaria y consciente. Pareciera como si el individuo moderno se siente incompleto en la soledad de la autonomía, y busca en la multitud un regreso a las condiciones pre-individuales que lo hermanan con sus congéneres. En otras palabras, la multitud está antes y después del individuo. El espectador cinematográfico está ya configurado previamente por la estética de la multitud. Asistir a cine es encontrar colectivamente una distorsión de los sentidos, propia de un cuerpo que no domina totalmente la consciencia, la penetración en la sala oscura sustituto de los sueños es un regreso al mundo de la tierra profunda de la que brota la vida, la remembranza de un estado paramnésico coloca al espectador frente al lenguaje onírico que precede a su uso privado del lenguaje. Al mismo tiempo, como multitud, el espectador participa voluntariamente de un ritual colectivo, del encuentro indirecto con otros en el interior de unas megalópolis que no dan tiempo sino para relaciones furtivas; fácilmente participa de prácticas como el coleccionismo de imágenes para tejer nuevas fantasías, sin percatarse de que ese acto individual de conservar un fragmento de película es un

gesto grupal, una memoria colectiva. En gran medida, Virno potencia la multitud como dimensión ontológica, porque produce, fabrica nuevas subjetividades. Y en la sala de cine, los sujetos construyen un nuevo relato, su propia fantasmagoría de lo real.

Separada de la categoría pueblo, construida por la donación de la voluntad individual a la voluntad general, la multitud configura un territorio de relaciones entre lo íntimo y lo público. Mientras el pueblo se despliega en la plaza, en la representación estatal, la multitud exterioriza la interioridad sobre la escena urbana pero en un registro estético, no político. Por ello, cercana en parte al espectáculo, lo que allí se hace expreso es una dimensión afectiva, la estrategia de supervivencia de la especie, propia de una nueva economía del gasto inútil que tanto interesó a Bataille. En palabras de Virno: "...la multitud es plural, huye de la unidad política, no firma pactos con el soberano, no porque relegue sus derechos, sino porque es reacia a la obediencia..." (2003, p. 131). En la sala cinematográfica, por ejemplo, configurada en el espacio público y atada a estrategias de expansión industrial, la multitud acude para sumarse colectivamente en un proceso de proyección imaginario, un acto que reconoce por su potencia estética. Sus dimensiones íntimas, incluso arquetipales, son tan propias que terminan teniendo un sustrato que va más allá de las identidades personales, y encuentra un vínculo con otros congéneres de la especie. Y eso en las sociedades contemporáneas es un recurso para invertir el tiempo de ocio, o incluso refigurar las formas de trabajo, que implica una economía individual invertida en la evasión de las lógicas públicas que dependen del trabajo.

La dimensión ontológica de la multitud tiene, a partir de los análisis de Virno, una base de producción histórica. El sujeto, el espectador cinematográfico, como se señaló, es fabricado. La multitud es una construcción, un *prodiciere* que despliega sus potencias estéticas para dar forma a dinámicas culturales que no pueden reducirse ni al imaginario de un lector privado, ni a la



masa amorfa carente de voluntad. Hans Robert Jauss, en su interesante *Pequeña apología de la experiencia estética*, no solo se centra en el proceso de recepción como el mecanismo principal de toda dinámica artística, sino que reconoce que el trabajo del arte, desde su configuración hasta su lectura, depende de una dinámica de producción, que también da forma al sujeto de la recepción. Plantear la recepción estableciendo un hilo invisible que de la *poiesis*, pasando por la *aisthesis*, desemboca en la *catharsis*, permite comprender cómo todo tipo de público enfrentado a una obra de arte está ya predispuesto desde la labor de creación, desde el saber del artista materializado en la producción, pasando por la estructuras formales que apelan, que desconceptualizan al mundo para afectar la percepción sensible, hasta la liberación catártica en la cual se es impelido a un ejercicio de libertad que reconfigura un nuevo universo expresivo. Así, la *catharsis* como cierre, de la obra de arte, e inicio de la recepción estética adquiere un papel fundamental: "...explica por qué la mediación de normas sociales, a través de las imágenes del arte, posibilita una toma de distancia frente al imperativo de las prescripciones, y de este modo, un espacio de juego para la libertad: a la experiencia comunicativa le precede, en el medio del arte, una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación" (Jauss, 2002, p. 77).

Esta vitalización del público como agente activo que se ve impelido por la *poiesis* de la obra de arte a desplegar sus horizontes a partir del ejercicio catártico de liberación que las estructuras, la *aisthesis*, plantean, tiene una dimensión particular dentro del cine como espectáculo de multitudes. De entrada, la película como obra de arte, no solo como mecanismo industrial o ritual, tiene como destino la fabricación de una subjetividad. No se trata simplemente de los procesos de satisfacción imaginaria de los públicos que son



recompensados con relatos que presentan un periplo triunfante del héroe, en los cuales ya se reconoce la afectividad de una multitud que busca felicidad. En otra línea, la multitud en el cine, desde el dispositivo, encuentra un espacio catártico, que de las formas artísticas pasa a la experiencia personal de cada espectador.

Podría decirse que la dimensión para-textual del cine, es decir el más allá de la obra de arte, de la película como texto, empuja al espectador a un proceso de liberación. En otras palabras, la película permite que la recepción esté ya en la obra, y produzca en el espectador una liberación de los cánones receptivos clásicos que afecta su fuero individual. Entrar a la sala, elegir el ritual propio de evasión del mundo diurno plantea una participación constructiva del espectáculo. Sumado a ello, la catarsis de la recepción implica, por lo menos en el ritual de sala, el plano colectivo, la presencia de lo urbano, que desdibuja el control social, el afuera público, y le da al espectador la libertad de crear un espacio imaginado. En palabras de Lauro Zavala: "Al apagarse las luces en la sala cinematográfica el espectador no solo inicia un viaje cuyo recorrido conoce de antemano (y frente al cual la pantalla es un gran espejo involuntario) sino que se deja seducir por el ritual paradójico de compartir anónimamente una experiencia vicaria, a la vez que participa activamente de una experiencia frente a la cual el mundo exterior es un mero simulacro" (1997, p. 21).

Toni Negri (2000) permite ampliar esta idea cuando explica que el arte moderno, del cual el cine es en principio precursor, opta por la abstracción porque su capacidad de producción ontológica no necesita lo concreto. De allí que el cine a pesar de su vocación realista en términos narrativos, opte por la abstracción en sus historias, la silueta de realidades, los simulacros fantásticos para ofrecer un nuevo núcleo de realidad. Dicha dinámica es producida por la multitud en un amplio sentido; tanto como condición pre-individual, como menemismo social de producción. "Es un trabajo colectivo el que produce la singularidad. Es la *multitudo* de los elementos narrativos, de los hilos estructurales, de los *reseaux* significativos lo que construye el sujeto. La trama, el nexos recitativo no son encontrados sino contruidos... La hermenéutica del arte contemporáneo no compete al pasado, a la preexistencia de elementos narrativos, sino a su futuro, a su constitución" (Negri, 2000, p.58).

Después de la máquina cinematográfica, solo existen multitudes. Ya no es posible el espectador singular, quizá nunca lo fue. El engaño estaba oculto, porque

la multitud necesitaba la evidencia, la revelación que propició la revolución industrial. Un nuevo sujeto, un nuevo espectador, poshumano quizá, emerge como sugiere Negri, porque ya no es humano, si por ello se entiende que lo define un estricto fuero individual. En la más profunda soledad, en la visión privada de una película, siempre el espectador está determinado por la multitud que le precede y a la que se dirige. La película ya no es más un objeto previo construido con anterioridad, es parte del nudo, de la producción estética colectiva, de la que el espectador hace parte. Siempre en estas formas artísticas aparece un excedente de ser, recuerda Negri, que es la multitud derivada, y siempre reconfigurada por el trabajo del artista. El artista, el director de cine, gracias a su trabajo concreto, arranca del terreno colectivo, de la multitud, materiales para ser singularizados, y hace que estos se reproduzcan, muten, se transfiguren. El espectador goza directamente de esa excedencia de ser, de esa nueva ontología que lo transforma, lo hace crecer. Ello se puede constatar fácilmente en cómo la multitud mantiene viva la memoria de las experiencias estéticas. En el caso del cine, las multitudes reconfiguran históricamente las formas fílmicas, las reclaman, las reciclan para condicionar sus formas de recepción en términos de memoria colectiva.

Multitud. Identificación. Proyección

Entre los diferentes acercamientos al problema del espectador cinematográfico, se destaca el interés de varios trabajos que toman prestado el arsenal de conceptos de la tradición del psicoanálisis, principalmente de la obra de Freud y de Lacan, para describir la naturaleza del proceso de recepción. Dicha vinculación no es una decisión arbitraria, propia del campo de investigación psicoanalítico. Se sustenta, con cierta naturalidad, en la fuerte similitud que la experiencia perceptiva de los públicos de la sala de cine tienen con diferentes mecanismos psicológicos que configuran el desarrollo de la personalidad. La aparición del yo, que como bien lo señala el psicoanálisis es el resultado de un proceso, no un punto de partida. Tal mecanismo, como se verá, orienta en gran parte la experiencia en el interior de la sala de cine.

Más allá de la reconstrucción de algunos de los elementos de esta tendencia, que por cierto han sido sistematizados con gran claridad en el trabajo de Jacques Aumont y compañía (1993), el enfoque psicoanalítico permite explorar cómo la estética de la multitud está presente incluso dentro de lo que podría denominarse fácilmente como el dispositivo

intra-psíquico del espectador. Es decir, los mecanismos que describen los teóricos del cine para ilustrar una experiencia aparentemente privada, llevan ya el germen de la dimensión pre-individual de la multitud. Estas investigaciones parten de sugerir como categoría de análisis la existencia de un sujeto-espectador. Con ello garantizan que la recepción espectacular es articulada, atada, sujeta a ciertos mecanismos que son externos al propio individuo. Dos grandes mecanismos han sido objeto de este estudio: la identificación y la proyección, el segundo de ellos, con resonancias cinematográficas evidentes. Antes de penetrar en el análisis de cómo la multitud late en el interior de ambos mecanismos, vale la pena reconstruir la que es quizás la idea de arranque de este enfoque. Casi todos los autores coinciden en que la pantalla de cine opera con un alto grado de similitud al mecanismo que Lacan denominó la *fase del espejo*. Fase en la cual el sujeto, en su proceso de formación, antes de ser individualizado, de configurar un yo, comienza a reconocerse estableciendo vínculos con el exterior y con su cuerpo que aparece como imagen.

Este dispositivo, una suerte de espejo-pantalla, sirve como pliegue de la exterioridad en referencia directa al lugar central de la recepción que es la butaca del espectador. Sentado en medio de la sala, centraliza no solo su mirada sobre el espejo-pantalla, sino que reconoce que dicho espejo está dispuesto sobre su cuerpo. De manera directa, el exterior representado se proyecta sobre sus ojos, devolviendo formas que configuran su experiencia, como lo hace un espejo normal con la propia imagen. Sin embargo, señalan Aumont y compañía: "...si la pantalla equivale en cierta manera al espejo primordial, existe entre ellos una diferencia fundamental: al contrario de lo que sucede con el espejo, hay una imagen que la pantalla no devuelve jamás, la del cuerpo del espectador" (1993, p. 250). Lo interesante, sin embargo, es que esta negación del propio cuerpo devuelve al espectador a un estado pre-individual; sale a flote la multitud. Su cuerpo no está en pantalla, pero recibe múltiples cuerpos en las imágenes. Si bien no puede reconocerse individualmente, sí reconoce la multitud como formas de individuación permanente. Incluso en películas con un solo personaje, ya encuentra los rastros de la multitud que se proyectan directamente sobre él. En la extraña soledad de este espejo nocturno, el espectador se sabe partícipe de una multitud silenciosa que ha fabricado, que ha puesto en marcha la más fina producción para ofrecerle un excedente de realidad.

Aumont y compañía señalan que el sujeto-espectador siempre se encuentra en un estado de falta. Con ello

establecen un paralelo con el proceso edípico que busca saciar sus deseos eróticos con el amor dirigido a la madre, y el odio dirigido al padre. Dicho mecanismo sirve para ilustrar metafóricamente el por qué la sala de cine ofrece un extraño sustituto para estos: "...la elección de entrar en una sala de cine revela siempre, más o menos, una regresión consentida, una puesta en paréntesis con respecto al mundo, que viene precisamente de la acción, de la elección del objeto y de los riesgos en provecho de una identificación con el universo imaginario de la ficción" (1993, p. 257). Con esto se insiste en la idea de la sala como un útero que recoge nuevamente el cuerpo del espectador para llevarlo a una instancia pre-individual, donde las elecciones de la vida consciente fácilmente pasan al registro imaginario. No obstante, el estado paramnésico del espectador le permite entrar en un registro que potencia toda fantasía a partir de las formas simbólicas de la representación fílmica. El espectador, consciente o no, construye un simulacro de imágenes, solo porque el cine en su calidad expresiva ha organizado articuladamente formas simbólicas que disparan dicha producción. Allí está una historia propia de la multitud, que alude al lenguaje como condición de individuación. En otras palabras, el ingreso al registro imaginario, ese espacio de libertad de cualquier principio de realidad, es precedido por las formas simbólicas de la multitud.

El mecanismo de identificación, primer dispositivo del público que interesa al psicoanálisis, adquiere un particular tratamiento dentro del cine. Primero responde a una identificación del sujeto-espectador con el sujeto de visión. Es decir, a partir de la cámara, denominada aparato de base por Jean-Louis Baudry por su capacidad de orientar tanto la representación como la lectura de un filme, el espectador se identifica con un mecanismo narrativo que orienta su eje de visión. En otras palabras, su mirada es la de la cámara que a partir de los recursos que le son propios organiza lo que debe observar. A dicho mecanismo se le denomina identificación primaria. "La identificación primera en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como objeto privilegiado, central y trascendental de la visión" (Aumont et al., 1993, p. 264).

La llamada identificación secundaria tiene lugar en el interior del relato. De allí que sea fácil reconocer el origen de la fascinación narrativa, en términos psicoanalíticos, en el Edipo Rey de Sófocles. El espectador se identifica con la historia, sus acciones, su articulación, al parecer por la vocación narrativa inconsciente de todo grupo. Roland Barthes señala que no existe pueblo sin relatos. De allí que en el

relato ya aparezca una lógica de la multitud que narra sus vivencias colectivas, como exteriorización de sus propias memorias individuales. De igual modo, esta identificación secundaria también se produce con los personajes. La relación con otro que opera como espejo, permite que el espectador los utilice como hilo conductor para la penetración en la ficción cinematográfica. "La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador" (Aumont et al., 1993, p. 270). De allí que los autores expongan que la simpatía es un efecto de la identificación, el resultado del encuentro con el personaje, y no la causa de la identificación. Ello explica la posibilidad de encontrar una relación afectiva con personajes que por fuera de la ficción son lejanos a la psicología del espectador promedio.

El mecanismo de proyección, por otra parte, implica una transferencia simbólica de las cargas afectivas de los espectadores sobre la historia en pantalla. Los deseos de castigo a ciertos personajes, o las esperanzas de recompensa para los héroes, son trasladadas a la ficción durante la comunión de la multitud con la representación. Lo interesante es que allí coincide una experiencia colectiva que conducida por los modos de enunciación, por la estructura de los relatos, permite un encuentro con el otro, una relación de cercanía con los demás espectadores camuflados en la sala oscura. Por eso, la identificación y la proyección, señalan Aumont y compañía, depende más del lugar que ocupan ciertos personajes en el interior del relato que de una carga psicológica. En tal proceso, se presenta ya una interesante discusión que tiene que ver con los mecanismos textuales que conducen la lectura de los espectadores. Surge con ello la pregunta de si al conducir la lectura se elimina la capacidad participativa del público a nivel individual, y si con ello se diluye la experiencia de la multitud al convertirla en masa. Aunque el interés, por ahora, es pensar los mecanismos psicológicos operados en el interior de la recepción, se puede colegir que las textualidades que configuran estratégicamente a los lectores, en el caso del cine, también prevén la participación de la multitud.

Antes de terminar este recorrido por el análisis del sujeto-espectador, vale la pena recordar a Roland Barthes en un fantástico texto titulado: *Salir de cine*, en el que ofrece otra relación particular de la sala con las técnicas psicoanalíticas. "El que os está hablando tiene que reconocer una cosa: que le gusta salir de los cines... es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que está percibiendo de entre todos los

de la hipnosis es el más antiguo: el poder de la curación" (Barthes, 1986, p. 350). Así como la terapia del diván ofrece una cura para el paciente a través de la palabra, el cine lo hace para el espectador a través de la pantalla. Pero, de nuevo, dicha cura se realiza con una multitud. Son curados colectivamente distintos espectadores, que con seguridad adolecen de males diferentes. Las formas productivas del arte fílmico permiten una comunión de esta naturaleza solo para multitudes. Una masa no puede ser curada. No tiene voluntad para ello. Pero la multitud reclama esta terapia en cada ingreso a la sala oscura, en la búsqueda de afectividad con otro al que no quiere mirar a los ojos, y que evade a pesar de la cercanía física. Incluso, el mismo Barthes ofrece la pista para comprender que el espectador ya hace parte de una experiencia colectiva antes de entrar a la sala: "...no se sueña ante la película y a causa de ella, sin saberlo, se está soñando antes de ser espectador" (1986, p. 351). Dichos sueños son productos de una experiencia pre-individual, una experiencia que permite encontrar los ecos de la especie en una muchedumbre que comparte el mismo sueño como multitud.



a partir de las diferentes escuelas semióticas interesadas en el análisis del lenguaje. La condición expresiva del cine, su capacidad comunicativa, hizo que este fe-

nómeno de masas pasara rápidamente por el tablero académico para auscultar su modo de construcción de mensajes, sus sistemas de codificación, la naturaleza de su materia expresiva, etcétera. En medio del gran *boom* adelantado por el trabajo continental, el cine no solo es objeto de la semiótica estructural sino que se pasa al terreno de los estudios narratológicos, y de allí fácilmente a la semiótica textual, liderada principalmente por la escuela italiana. Es indudable que el arranque de este modelo se encuentra en la obra de Umberto Eco (1993), que tiene su primer punto de partida en su fabuloso trabajo dedicado a la definición de la obra de arte y en la idea de obra abierta, y que, para efectos de la lectura de textos, tiene su cierre con el iluminador *Lector in fabula*. El interés del pensador italiano por analizar los mecanismos de enunciación, que los textos articulan para diseñar estratégicamente la participación de un futuro lector, amplía el trabajo semiótico, desbordando el modelo del código como centro de toda estructura.

Barthes no duda en reseñar que la experiencia de la sala tiene una doble dimensión. Por una parte, la del sueño que transporta a multitudes al interior de una imagen proyectada sobre sus cuerpos, esa extraña trampa que engancha colectivamente, y por otra, la del erotismo propia del cuerpo en la oscuridad, afectado en su sensibilidad más pura, atrapado por la mirada de la multitud en pantalla, y proyectando como *voyeur* la suya sobre el espejo. Extraño ejercicio de fetiches que coleccionan colectivamente imágenes. No existe más multitud que el recuerdo colectivo de imágenes de las películas. Todos atesoran, como si fueran objetos privados, momentos memorables del cine. Allí la multitud atada por la memoria, se encuentra en el rostro de un actor, en un parlamento, en una secuencia de acción, en un beso prohibido. Cada espectador asumirá como propio ese recuerdo, pedazo de realidad individual. No se sabe si tiene presente que antes de serle propio, le pertenecía a la multitud.

Multitud. Textos. Lectores

Los estudios sobre las estructuras del cine se amplificaron rápidamente en la segunda mitad del siglo XX

Las herencias son múltiples. Eco reconoce la importancia de varias escuelas, pero destaca los esfuerzos del formalismo ruso, la obra de Roman Ingarden, las funciones del lenguaje de Jakobson, y los trabajos franceses sobre el relato, principalmente de Barthes y Todorov. En el caso del cine se destaca el trabajo del Bettetini titulado *Conversación audiovisual* que analiza diversas estrategias de enunciación con que el filme teje los mensajes. Sin embargo, el análisis del espectador en términos de semiótica de la enunciación ha sido desarrollado en la obra de Francesco Casetti (1989), puntualmente en el libro *El film y su espectador*. Todos estos trabajos se interesan por estudiar la manera en que un texto, en este caso una película, concibe, prevé, configura un posible lector. Dentro del universo del lenguaje, y en cabeza de Eco, generan un desplazamiento de la idea de obra a la de texto, bajo el presupuesto de que el texto es siempre una entidad en apertura, conectada con otros textos, parasitaria de un gran universo textual.

Umberto Eco (1993) introduce la figura de lector modelo para exponer el modo por el cual todo texto, no solo genera una apertura para un posible intérprete, sino que dispone en sus estructuras de mecanismos

para la interacción real de los lectores. Su preocupación inicial es determinar de qué manera un texto prevé su futuro lector, a partir de la idea de que ningún texto puede resolver el problema de su mensaje simplemente con codificaciones, así tales sean sumamente precisas, ni tampoco puede quedar a la deriva de cualquier forma de interpretación que se libera de los mecanismos de enunciación del propio texto. Dicha posición intermedia ataca directamente la idea de una semiótica del código que no da espacio a una pragmática genuina, y también al acto de sobreinterpretación que convierte al texto en pre-texto para otra textualidad. De este modo, todo texto implica una cooperación interpretativa por parte del lector.

Si bien la idea del lector modelo de Eco aparece en una obra que se restringe solo a textos literarios, y el mismo autor señala que es necesario hacer el desplazamiento a otros soportes expresivos, sus postulados principales operan fácilmente en el cine por su vocación narrativa. Si un texto está plagado de elementos no dichos, de intersticios que debe ser llenados por el lector, en una película el espectador debe, en principio, establecer vinculaciones entre elementos visuales, sonoros y textuales, operar relaciones prospectivas sobre la obra general a partir de las cadenas sintagmáticas, y participar en la determinación total del texto fílmico a partir de su propio universo de significados culturales. Podría incluso sugerirse la idea de un espectador-modelo que el desarrollo de los procesos de representación, en términos históricos, busca concretar. El espectador, como todo lector, despliega un trabajo inferencial, sigue las pistas que la enunciación deja para ser actualizadas. Las marcas que el enunciador introduce en un texto pueden ser articuladas con suma precisión, o pueden ofrecer aperturas, quizá lagunas, para retar al espectador. En otras palabras, pueden producir diversos niveles de lectura: "...a medida que pasa de la función didáctica a la función estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien le ayude a funcionar" (Eco, 1993, p. 76). Un caso particular de esta última instancia sería el cine moderno que no solo presupone un espectador-modelo sumamente activo, que desarrolla una lectura difícil, sino que tiene que enfrentarse al hecho de que la enunciación se revela en pantalla, hace evidente las marcas del sujeto de la enunciación, por ejemplo a partir de falsos *raccords*, hipercontinuidad narrativa, etcétera. Todos mecanismos que rompen con la ilusión de realidad que persigue afanosamente el cine clásico.

Tanto lector modelo como espectador modelo, son mecanismos del texto, dispositivos de la enunciación

que como estrategia implican la actividad del lector y el espectador reales. En el esfuerzo de interpretación, no solo siguen pistas, sino que, señala Eco, recurren a su propia enciclopedia para actualizar el relato. Los ramales de cada enciclopedia pueden generar que la estrategia de cooperación fracase, o por el contrario profundice en las connotaciones textuales. Quien construye el texto, quien configura una película, siempre despliega un posible lector. El cine clásico, por ejemplo, configura un espectador-modelo que fácilmente configuran las audiencias en sus procesos de alfabetización asistiendo cotidianamente a las salas de cine. Dicho espectador-modelo es, en teoría, una multitud. El gran esfuerzo de Hollywood es por configurar, desde la enunciación, un espectador que goza con la experiencia del ritual colectivo de la sala. Entre sus pistas está la tendencia de los relatos a presentar figuras heroicas que exaltan al hombre de la multitud que, a la vez, logra vencer las adversidades sociales y hacer realidad las fantasías individuales. Dicha tendencia narrativa trata de presentar al hombre de la multitud que se despliega de ella. Y todo ello se completa con la salida de la sala, momento de la satisfacción imaginaria de los públicos a partir de la identificación que han vivido afectivamente sin tener un contacto directo entre ellos. Tras ella, el texto alcanza un efecto extra-textual, manteniendo a esos espectadores como hombres de la multitud. Regresan a sus hogares a reconstruir su fantasía privada, casi siempre sin sospechar que dicha utopía es propia de la multitud que acaba de salir de cine.

El cine clásico no solo supone un espectador-modelo que coincide con la multitud, sino que su dimensión cerrada acarrea múltiples aperturas cuando se actualizan sus diferentes mecanismos de enunciación a partir de la ampliación de las enciclopedias de los públicos. Dicho de otro modo, el cine como forma artística no se circunscribe solo sobre las películas modernas que con facilidad se dirigen a la dialéctica del hombre de la multitud como paseante urbano, hombre



de las novedades, interesados en las más novedosas vanguardias, sino que también está presente en las convenciones precisas de un cine clásico. Ello tiene sentido porque este tipo de texto es el que permite la inmersión completa del espectador dentro de la diégesis. Su lugar, su ubicación, su territorio está en la pantalla. En palabras del profesor Federico Medina: "El lector se sitúa en el centro del texto (o en el centro de la obra de arte en general), ya no contempla el texto alejado desde un punto de vista único y estático. Desaparece la contemplación estética y la interpretación razonada" (2001, p. 146). Se da paso a un genuino constructor. El espectador en el centro de la diégesis es tan responsable del despliegue del mecanismo narrativo como el director. Y si bien en una estructura clásica pareciera que dicha participación es ilusoria, ello cambia cuando se reconoce que la construcción es el resultado de la sensibilidad de la multitud. El texto producido por los espectadores no responde a la creatividad propia de los textos abiertos, sino a las proyecciones imaginarias del hombre de la multitud. Se encuentran en él, y producen nuevos sistemas textuales, que no son sobreinterpretación, respecto a la masculinidad heroica, a la estrella como ídolo, a las superproducciones como experiencias de lo sublime en medio de la urbe.

Por ello, es quizá en la enunciación cerrada del cine clásico, en el texto que prevé con tanta claridad su espectador-modelo, donde el arte cinematográfico ofrece como resultado la excedencia de ser que preocupaba a Negri (2000). La muerte del aura de Benjamin que propiciaba la cercanía casi sacrílega de los públicos con la representación, presenta la producción colectiva de los públicos cuando apropian para cada uno los contenidos de la pantalla. El cine moderno por su parte, coincide fácilmente con el esfuerzo del arte contemporáneo por liberarse del realismo decimonónico. Tras sus relaciones con las vanguardias, las textualidades abiertas construyen un espectador-modelo que tiene ante sus manos una tarea creativa y difícil tal vez cercana al dolor estético. "El lector no se complace, tiene la sensación de que el texto lo contradice, se siente excluido de algo de lo que sentía formar parte. El texto genera una reducción brusca de su espacio vital, una sensación de pérdida, de exilio súbito, de descarrío" (Medina, 2001, p. 157). En este cine que podría parecer solo para públicos reducidos (aparentemente una experiencia impropia de la multitud), se encuentra de nuevo el curioso narrador-personaje del cuento de Poe obsesionado por el hombre de la multitud. Al estudiarlo se convierte también en uno de estos viandantes. Así, fácilmente, el activo espectador que trata de entrar en el espacio del espectador-modelo del cine moderno, deviene en el *flâneur* que solo

puede vivir en el anonimato de la multitud. Su tarea es constructiva, tiene no solo que llenar vacío sino enfrentarse al reto de una alta exigencia en los ramales de su enciclopedia.

La propuesta de Francesco Casetti trata de violentar la idea de que el lector o es simplemente un decodificador, un sujeto pasivo que ya está previamente resuelto en la estrategia de enunciación, o es un interlocutor completo que construye el texto plenamente, reduciendo al mínimo las indicaciones textuales. Su apuesta no se concentra en un término medio, sino que presenta la película como una *interface* comunicativa en la cual el espectador ocupa diferentes lugares dando como resultado una construcción múltiple de mensajes. De allí que reconozca la imposibilidad de deslindar al espectador como realidad concreta (que actualiza siempre el film con base en su propia enciclopedia) y el espectador como dimensión simbólica (no solo como estrategia textual): "...la necesidad de un interlocutor por parte de un texto hay que entenderla tanto como la búsqueda de una presencia para integrarla después en el juego como la propuesta de un diseño para que valga después como guía de la fruición: la llamada a un individuo hecho de carne y hueso, y la puesta a punto de una construcción simbólica..." (Casetti, 1989, p. 31). En esta medida recupera el esfuerzo de Eco por considerar al espectador como parte de la estrategia, del diseño narrativo. Por ello señala que el filme dibuja su espectador. En otras palabras, le da forma, le provee un cuerpo. De igual manera le propicia un lugar. A partir de mecanismos como la construcción con base en escala de planos, la ubicación de la cámara, los juegos de campo y contracampo, se ubica como interlocutor en el interior de la diégesis. Por último, mediante la cadena sintagmática, el despliegue temporal del filme, se le hace seguir al lector un trayecto en el cual aparecen estrategias de sorpresa o suspenso, por ejemplo, para dirigir su tránsito al interior de la representación.

La *interface* que significa la película como texto, señala Casetti, implica que estos procesos de dibujo, ubicación y trayectoria del espectador propicien siempre una relación dialógica, un *tú* construido dentro del juego que se dirige al espectador desde la pantalla: "...el tú puesto por el film posee la propiedad de ponerse como punto de mediación entre el contenido de un texto y el uso que se hace de él, entre el universo puesto en escena y el destino hacia el que se dirige, entre una diégesis y su recepción..." (Casetti, 1989, p. 180). De esta forma se involucra de lleno el mundo por fuera de la pantalla en la enunciación. Arrastrando la enciclopedia del lector, la interface hace pasar rápidamente el universo de la multitud a la diégesis.

No hay en el cine simplemente un *tú* como mecanismo enunciativo, sino una *vosotros* que afecta textual y para-textualmente a la multitud. Y ésta como tal es la que mueve el filme hacia su realización y su capacidad de desbordar la pura textualidad que no escapa a los reflejos del exterior que aparecen en pantalla. En gran medida los públicos no solo asisten a una representación, al simulacro de un mundo, sino que virtualizan su propio mundo para que entre en la diégesis. Las multitudes proyectan su miedo a la soledad en la pantalla, cuando su rol es el de dar vida a los simulacros que son los personajes. De igual modo también arrancan de las sombras fragmentos que insertan en su mundo privado. En otras palabras, la pantalla se convierte en un espejo que refleja no solo una historia, sino al público mismo que siempre amplía el texto, crea una para-textualidad que lleva al mundo cotidiano, a la calle, a la intimidad del hogar, a sus propios sueños.

Multitud. Neo Espectadores

Para terminar vale la pena examinar cómo opera la categoría de multitud con las transformaciones que sufre la experiencia tradicional de cine a partir de las tecnologías que permiten la proyección en otros espacios distintos a la sala. Con el video, la dinámica de recepción cambió notablemente en los últimos treinta años. La exhibición de películas no solo se realiza dentro del hogar, sino que se disponen de nuevos lugares públicos o semi-privados como escuelas, academias, museos, para presentar películas. En la actualidad los ordenadores y dispositivos móviles permiten que la película se deslocalice, se desespacialice y pueda ser transportada virtualmente a cualquier lugar y proyectada en cualquier superficie, incluso en la palma de la mano. Todo ello conlleva serias transformaciones tanto desde el punto de vista cultural, como receptivo. Sin embargo, interesa principalmente pensar si todavía es posible considerar que un cine que se consume en la soledad de la casa, en la intimidad de la alcoba, o en un salón de clases, en un pequeño video-club, todavía implica o puede ser leído desde la categoría multitud.

Susanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat (2003) presentan un panorama de estos cambios, y recalcan el hecho de que la generalidad de las nuevas generaciones que caen bajo la dinámica de la cinefilia, no han visto la mayoría de las películas en sala, sino recurriendo a nuevas tecnologías. A ello le suman que se habla de cine indiscriminadamente sin tener en cuenta el soporte de proyección. Por ello la experiencia para-textual propia de la multitud que definió los modos de recepción tradicionales, y que como se ha reseñado,

incluye dimensiones psicológicas como la inmersión en la sala oscura, el efecto paramnésico, prácticamente desaparecen con las nuevas tecnologías. La película subsiste como un objeto independiente de sus espacios de circulación, se enaltece solo en su dimensión inmaterial, en su carácter simbólico. En su recorrido por este fenómeno los autorrepresenta un particular testimonio que da fe de ello. Señalan que Clement Rosset, el fabuloso teórico de la anti-naturaleza, contrario al Barthes que confiesa que disfruta de salir de la sala de cine, tiene temor de la experiencia semi-pública de la sala: "...tiemblo cada vez que entro en una sala de cine, por miedo a que me obliguen a salir diez minutos después de iniciada la proyección de la película. Por eso me resigné a mirar de mejor gana las películas difundidas por la televisión que las proyectadas en cine. Al menos en casa, no nos molesta la presencia de otro que se interpone entre nuestro mundo y el mundo del cine" (Rosset citado por Liandrat-Guigues et al., 2003, p. 150). Pareciera que la vocación actual es alejarse de la comunión ritual que implicaba la sala donde la multitud vivía su intimidad al confundirse con los rostros de otros desconocidos. Las tecnologías, que permiten la deslocalización de la proyección, convierten al cómplice que está en la muchedumbre en un enemigo, en un extraño que amenaza una experiencia que se reclama como íntima. "Ver películas es un placer cada vez más solitario, si es que no lo fue siempre" (Liandrat-Guigues et al., 2003, p. 151).

Pareciera entonces que una conmovedora descripción sobre la sala de cine, no solo como ritual sino como testimonio de la vida social, tanto de las grandes urbes, como de pequeñas provincias, como la que realiza Carlos Monsiváis (1994) sobre los públicos mejicanos, pasaría a ser objeto de la historia. Su descripción ofrece algunas pequeñas pistas de la multitud. Al narrar que todos los hombres trabajadores encerrados en talleres, en fábricas, en oficinas, coinciden, como por un impulso espiritual, en la tarea de ir al cine a buscar un espacio de escape, una pacificación, presenta la necesidad del encuentro anónimo de la multitud. "En el cine de barrio se adquieren destrezas básicas, que ayudan a orientarse en la ciudad que se expande: el sentido de intimidad dentro de la multitud y su complemento: el gusto de afiliarse a la alegría comunitaria, de ser y estar con los demás, indiferenciado y singular" (Monsiváis, 1994, p. 60). Las multitudes encuentran en el cine un espacio silencioso de socialización donde la identidad individual se suma a una experiencia de encuentro marcada por rasgos emotivos. Soledad, desasosiego, miedo al futuro son marcas de la multitud que el cine reúne para propiciar una fantasía de escape. "Entre 1920 y 1960 el cine es la otra familia, la otra compañía anhelada, el método de

ilusionarse con los ojos abiertos, el otro pueblo natal, la otra ciudad en donde se vive, se goza y se padece" (Monsiváis, 1994, p. 65).

Sin embargo, muchos de los rasgos con que Monsiváis describe la experiencia cinematográfica para los públicos, no desaparecen con la muerte potencial de las salas. En medio de la fantasía del espectador que se suma colectivamente a la proyección, al mecanismo de fabricación de nuevas realidades, y que le permite un territorio más amable, que en la mayoría de los casos se compadece de su desgracia cotidiana, el escritor mejicano presenta una experiencia de la multitud que no depende solo de la sala. Como si fuera una nueva religión que seculariza al presentar en sus relatos otro ángulo de las sociedades, uno en su mayoría no oficial, el cine permite al público construir un refugio de lo que no desea. La pantalla como espejo logra guiar al espectador en su propio tránsito interior en medio de la multitud a la que no puede renunciar ni refugiándose en el fondo del hogar. La potencia simbólica se revive con la circulación de imágenes en nuevas pantallas.

Néstor García Canclini (1995) ha estudiado estos cambios propiciados, como se señalaba, en parte por las nuevas tecnologías, pero también por la emergencia de otras prácticas de socialización, y de transformaciones estéticas profundas, desde la categoría de consumo. Los públicos consumen culturalmente un sinfín de referencias, dimensiones expresivas, retóricas a través de la pantalla. Y su análisis comienza con la pregunta de la supervivencia del cine tras la retirada de los públicos, que se evidencia con la desaparición de las salas de cine tradicionales (los cines, sin embargo, no han muerto, se han regenerado en el interior de los centros comerciales en el modelo del multiplex o sala múltiple). Su diagnóstico anticipa un cambio en los modos de ver el cine, pero no una muerte de la institución fílmica. Como primer rasgo, pronostica que la relación entre lo real y lo imaginario cambia su naturaleza tras la experiencia doméstica de recepción. En segundo lugar, señala que el cine deja de ser una experiencia pública para entrar en el territorio del consumo íntimo en gran medida. Tercero, el cine comienza a transformar sus estéticas a partir del contacto con las dinámicas multimediales y las condiciones interactivas que introducen los lenguajes digitales.

"En vez de llegar a las salas para buscar la intimidad en medio de la multitud, en esa comunidad devota que se forma en el oscuro silencio frente a la pantalla, la televisión y el video fomentan la sociabilidad restringida de la pareja o la familia, con una concentración

débil en el filme que permite las distracciones..." (García Canclini, 1995, p. 134). La multitud se diluye porque el interior del hogar, aparentemente no permite el anonimato. Ser indiferenciado en la multitud para construir en silencio la propia identidad es la base ontológica de este fenómeno estético. Por ello pareciera que el cine domesticado en las nuevas pantallas disolviera la multitud, para colocarla al servicio de la comunidad familiar. Incluso García Canclini encuentra en este gesto la renuencia de los consumidores a participar activamente en el estamento público. Abandonar las salas implica dejar de lado el ejercicio de la ciudadanía, que rápidamente conduce a un extraño retorno a los vínculos sanguíneos como primado de la lógica social.



Sin embargo, en medio de este panorama que las tecnologías domésticas ofrecen emergen los denominados neo-espectadores. Su formación no proviene directamente de las dinámicas del cine tradicionales, sino de los lenguajes televisivos, y las estéticas multimediales de la red. "¿Cómo son estos neo-espectadores? Son jóvenes que crecieron con los videos, tienen una relación natural con la pantalla televisiva y extrañan menos las diferencias con la espectacularidad de la sala" (García Canclini, 2007, p. 36). Además de ello se desplazan por las nuevas pantallas miniatura de los ordenadores y los dispositivos móviles y, rápidamente, aprenden a consumir nuevos filmes diseñados para la percepción microscópica y errante de las tecnologías que disuelven el espacio. Y es quizá allí donde resurja la multitud.

Si bien el hogar domestica a la pantalla, y con ello pareciera borrarse la experiencia del anonimato, la condición de individuación que la multitud de la sala potenciaba, en el fondo de la habitación, en la soledad física del neo-espectador, la conexión permanente a la red, esa gran virtualización de la enciclopedia de Eco, transforma a estos lectores digitales en multitudes. Sus rostros se encubren en el colectivo amorfo y anónimo de la red con mayor facilidad. En medio de la

interacción con otros a través de chats, blogs y redes sociales se mantiene una dinámica donde el individuo se suma al colectivo afectivo a través de las interpretaciones compartidas sobre el cine. De igual modo, todo el dispositivo de proyección, el espectador-modelo, los procesos de identificación, están antes de la experiencia de recepción para darle forma. Ver una película en cualquier superficie es una experiencia colectiva, de individuos sociales para recordar a Virno. Quizá a lo que se está asistiendo con las nuevas tecnologías de producción no sea otra cosa que una virtualización de la multitud.

Referencias

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1993). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- Baltar, E. (2006, Julio). Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire. *A Parte Rei. Revista de filosofía (Nro. 46)*, 2-19.
- Barthes, R. (1986). Salir del cine. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (pp. 350-355). Barcelona, España: Paidós.
- Benjamin, W. (1994). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I*, (pp63 - 83). Madrid, España: Planeta.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid, España: Akal.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid, España: Cátedra.
- De la Calle, R. (2008). El protagonismo de la multitud. En Benet, J. (Ed.), *Las masas en el cine de entreguerras* (pp. 5-13). Valencia, España: Museo de Valencia.
- Eco, U. (1993). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, España: Lumen.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2007). *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: España: Gedisa.
- Jauss, H.R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, España: Paidós.
- Liandrat-Guigues, S., Leutrat, J.L. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Medina Cano, F. (2001). *Demiurgo y Hermes. La obra de arte y la apropiación del lector*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Monsiváis, C. (1994). *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. Ciudad de México, México: Ediciones El Milagro.
- Negri, T. (2000). *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid, España: Trotta.
- Poe, E.A. (1983). El hombre de la multitud. En *Obras completas*, (pp. 216-224). Bogotá, Colombia: Círculo de Lectores.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Madrid, España: Traficante de Sueños.
- Zavala, L. (1997). *Permanencia voluntaria. El cine y su espectador*. Veracruz, México: Universidad Veracruzana.