

# De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica

## Un viaje de ida y vuelta

**Víctor Hernández-Santaolalla**

### **Resumen**

El receptor y su contexto cumplen un papel primordial a la hora de interpretar el significado de las películas, algo que se ha visto eclipsado por la importancia que la historia del cine ha otorgado a los distintos directores o al valor inmanente de sus filmes. Este artículo realiza un recorrido que partirá de la Teoría de la Recepción literaria y terminará en los actuales estudios de la recepción aplicados al cine, repasando, asimismo, el lugar que las distintas disciplinas han concedido al espectador a lo largo de la historia.

**Palabras clave:** Teoría de la Recepción, espectador, cine, literatura.

### **Abstract**

The recipient and his context play an essential role in the interpretation of the movies meaning, something that has been outshone by the importance given to the different directors and the immanent value of their films since the beginning of cinema. This article makes a journey from the Literary Reception Theory to the last reception studies applied to cinema, reviewing, as well, the place the different disciplines have given to the spectator throughout history.

**Key words:** Reception Theory, spectator, cinema, literature.

*Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas?  
Quelque chose qui n'est pas encore écrit*

Maurice Blanchot

## 1. Presentación

Desde los orígenes del cinematógrafo, se han escrito numerosas “historias” que nos permiten hacer un repaso más o menos exhaustivo de los diferentes directores y de las películas que han tenido una importancia notable desde uno u otro punto de vista. No obstante, siempre se ha menospreciado, ya sea intencionadamente o no, la figura del receptor de dichas películas. No quiere decir esto que se haya negado su existencia, sino que por lo general, se le ha tratado, o bien como un sujeto pasivo que recorre la película por un camino ya predeterminado con anterioridad, o bien como un elemento que los directores o estudios cinematográficos necesitaban para subsistir.

En este sentido, estaba claro que había un receptor (o al menos se suponía), alguien al que estaba destinado el mensaje, pero no se tenía en cuenta cómo procesaba la información; es decir, se reconocía su presencia como un elemento más del acto de comunicación, pero no como persona real. Asimismo, tampoco se tenía en cuenta el contexto sociocultural e histórico de la recepción, confiriéndole a las películas un significado (buscado o no por el director) y un valor que permanecían inalterables con el paso del tiempo.

Sin embargo, todas estas asunciones se fueron poco a poco disipando ante las evidencias de que las películas, al igual que ocurría con otras manifestaciones artísticas, eran recibidas de forma diferente, tanto por el público como por la crítica, dependiendo de la situación espacio-temporal en la que se encontraran. Llega así la preocupación por el espectador, que poco a poco se irá investigando hasta concederle un papel eminentemente activo, y que, al igual que ocurre con otras teorías del cine, tiene sus orígenes en la literatura.

Así, en el presente artículo se intentará hacer un recorrido lo más lógico posible que conduzca desde dichos orígenes en la Teoría o Estética de la Recepción literaria, hasta los últimos estudios de la recepción aplicados al cine. De este modo, no entraremos en otros medios audiovisuales como la televisión, ya que al tratarse de un lenguaje distinto, con unos hábitos de recepción diferentes, necesitaría de aportaciones teóricas también diferentes, que harían demasiado extenso nuestro estudio.

En definitiva, este trabajo pretende, por un lado sentar las bases de la Teoría de la Recepción tal y como se concibió desde la literatura y, por otro, analizar cómo distintas disciplinas han tratado la figura del espectador en el cine para, finalmente, centrarnos en la nueva corriente de análisis: la Teoría de la Recepción cinematográfica.

## 2. La preocupación por el lector desde la Teoría de la Recepción literaria

Si bien podemos encontrar orígenes que anticipan una preocupación por el receptor<sup>1</sup>, será Hans Robert Jauss quien hable por primera vez de la **Teoría de la Recepción** (o Estética de la Recepción) en la conferencia inaugural *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)*<sup>2</sup>, que pronunció el 13 de abril de 1967 en la Universidad de Constanza. En dicha conferencia, revisada y publicada en 1970, y que pronto alcanzó la categoría de manifiesto, Jauss habló de la necesidad de rescribir la historia literaria teniendo en cuenta no tanto la autoría o la obra en sí misma, como se venía haciendo hasta el momento, sino ante todo la recepción, pues es esta la que, al fin y al cabo, da sentido a los textos. Abre, así el camino para una sistematización teórica y metodológica de la recepción literaria.

*“Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de ‘hechos literarios’, elaborada post festum, sino que se basa en la experiencia procedente de la obra literaria hecha por el lector [...] El historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra”* (Jauss, en Rall, 1987:56).

Jauss critica, por tanto, que el receptor adopte una actitud pasiva y se limite a recibir el significado inherente del texto, pues sino ¿por qué un texto no es recibido

---

<sup>1</sup> Independientemente de Aristóteles o Kant, que ya elaboraron estéticas donde se consideraban los efectos en el receptor, aquí nos referimos a autores como Arnold Hauser (*Historia social de la literatura y del arte*, Londres, 1951), Roger Escarpit (*Sociología de la literatura*, 1958) o Arthur Nisin (*La literatura y el lector*, París, 1959), entre otros. Además, no podemos olvidar el ensayo *Qu'est-ce que la littérature?* de Jean Paul-Sartre (1948), donde se hace patente que escribir y leer representan dos partes del mismo proceso, alzando al lector a la posición de coautor. Sartre afirma que el autor no escribe para sí mismo y, por lo tanto, escribir es siempre una llamada (*appel*) y constituye un pacto de generosidad entre autor y lector, pues ambos son libres: uno de escribir o no escribir, el otro de leer o no leer.

<sup>2</sup> Este mismo año verá la luz *Para una historia literaria del lector (Für eine Literaturgeschichte des Leses)* de Harald Weinrich, y un año más tarde, Wolfgang Iser pronunciará la conferencia *La estructura apelativa de los textos (Die Apellstruktur der Texte)* también en la Universidad de Constanza.

igual por un lector del pasado que por otro actual? Esto también se lo pregunta Wolfgang Iser, quien rechaza la idea de que un texto tenga un significado único e independiente, pues si fuese así, *“entonces nos preguntaremos por qué los textos juegan al escondite con los intérpretes; pero, más todavía, por qué las significaciones, una vez encontradas, pueden cambiar nuevamente, siendo así que las letras, palabras y frases del texto permanecen siendo las mismas”* (Iser, en Warning, 1989:134). La respuesta es bien sencilla: porque aunque es cierto que está condicionado por el texto, el significado sólo se produce mediante la interacción entre este y el lector.

En relación con esto, y para hacer una aclaración de los términos que iremos usando a lo largo de la exposición, no debemos confundir el texto con la obra, pues esta última se refiere al punto de convergencia entre el texto y el lector, de ahí su carácter virtual; en otras palabras, *“la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector”* (Iser, en Warning, 1989:149). Así, lo que se debe estudiar es esta interacción, pues de poco serviría estudiar los constituyentes de la obra uno por uno de forma aislada.

Está claro entonces que el significado, la obra final, resulta de la interacción entre el texto (producto de un autor) y el lector, pero ¿cómo se produce dicha interacción?, ¿de qué depende el significado que se interprete? Para estos autores de dos conceptos, fundamentalmente: el horizonte de expectativas y los vacíos o lugares de indeterminación.

La idea del **horizonte de expectativas**, heredera del “horizonte de preguntas” de Gadamer, aparece ya en la conferencia de 1967, donde Jauss lo define como aquel que engloba *“los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra”* (Jauss, en Rall, 1987:248). Esto explicaría, dice el autor, por qué un texto no es recibido igual por un lector del pasado que por otro actual.

El término más preciso de horizonte de expectativas fue introducido por la sociología de Karl Mannheim<sup>3</sup> y cumplió, igualmente, un papel muy importante en la epistemología de Karl Popper. Para Mannheim, existe un conjunto de principios o normas que estructuran el pensamiento de una sociedad en un momento espacio-temporal concreto. Así, nuestro horizonte de expectativas *“estaría constituido por eventos que destacan en la constancia de la experiencia social (por ejemplo, las garantías de que se van a seguir ciertas costumbres y usos, de que ciertas jerarquías sociales serán respetadas...), pero por otra parte también tendría en cuenta gran número de actos no previsibles”* (Iglesias Santos, en Villanueva,

---

<sup>3</sup> Mannheim lo relaciona con una de las categorías centrales de su pensamiento: los *principia media*, que el autor concibe a partir del concepto de *axiomata media* de John Stuart Mill.

1994:53-54), lo que no significa que estemos preparados para todo, pues se trata de una imprevisibilidad relativa, encerrada dentro de los parámetros que permite la estructura social<sup>4</sup>.

Por su parte, Popper<sup>5</sup> afirma que toda observación responde a una pregunta, a un problema, y está orientada por un horizonte de expectativas. Esto, reconoce es muy importante para el aprendizaje, ya que muchas veces tomamos conciencia de dichas expectativas cuando no se cumplen, y es esta contrariedad la que nos obliga a “reconstruir o modificar el conjunto de nuestros horizontes de expectativas” (Cfr. Iglesias Santos, en Villanueva, 1994: 58).

Esta dialéctica de preguntas y respuestas será actualizada por Gadamer en relación con el texto y el lector, y posteriormente por Jauss. Para el primero, como indica en su obra *Wahrheit und Methode* (1961), el texto no es sino una respuesta a una pregunta, pero una respuesta que no es plenamente satisfactoria y que, a su vez, genera nuevas preguntas que el lector debe responder. Es esto precisamente lo que Gadamer denomina *horizonte de preguntas*<sup>6</sup>, y añade que para comprender un texto se requiere una *fusión de horizontes*, el del texto y el del intérprete, el del pasado y el del presente (Rothe, en Mayoral, 1987:16-17).

Otro punto importante para Gadamer, que también influirán en Jauss, son los *prejuicios* (término que parte de la *precomprensión* fenomenológica) que resultan de una determinada situación y que condicionan al intérprete, pero no coartándolo, sino guiándolo y, de alguna forma, posibilitando el conocimiento, pues son estos *prejuicios*, precisamente, los que nos permiten asumir lo desconocido, pues entendemos lo nuevo dentro del contexto de lo conocido y lo que es absolutamente nuevo es, para nosotros, ininteligible.

Tomando conciencia de estas teorías, Jauss afirma que existen dos horizontes de expectativas, el del autor y el del receptor, que si bien coinciden en el momento en que aparece la obra, después se irán distanciando, pues mientras el primero permanece fijo, el segundo irá cambiando dependiendo del momento socio-histórico en el que nos encontremos. Según Jauss, cuanto menos se aleja un texto

---

<sup>4</sup> Esto cambia en una sociedad que vive un periodo de inestabilidad, como puede ser una guerra o una revolución, ya que estos acontecimientos no sólo destruyen la estructura anterior, sino que predisponen para un cambio en los *principia media*. Según Mannheim, la inseguridad del hombre moderno no viene por la aparición de demasiadas novedades, sino por tener que cambiar los principios de su horizonte de expectativas a gran velocidad.

<sup>5</sup> POPPER, Karl (1974): “Apéndice. El cubo y el reflector: dos teorías acerca del conocimiento”, en *Conocimiento objetivo*, Madrid, Tecnos.

<sup>6</sup> Gadamer no entiende el horizonte como algo fijo y cerrado, sino algo que puede ir cambiando, permitiendo la movilidad histórica.

del horizonte de expectativas, mayor es su carácter de entretenimiento, y cuanto más, mayor su valor artístico. Esto es lo que denomina “distancia estética”, reconociendo que hay textos que rompen de tal manera con el horizonte de expectativas imperante que o bien se forman su propio público, o bien se rechazan por ininteligibles.

Alrededor de 1975, Jauss da un paso más y diferencia entre un horizonte de expectativas literario (o intraliterario), implícito en el texto (la pre-comprensión del género literario, por ejemplo), y un horizonte social (o extraliterario), que viene dado por el contexto en el que se sitúa el lector o lectores. Así, reconoce que *“un análisis de la experiencia literaria del lector o –si se quiere- de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto-lector, es decir, el efecto como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la recepción como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario –como proceso de mediación o fusión de dos horizontes”* (Jauss, en Mayoral, 1987:77).

En otras palabras, para Jauss no basta con reconstruir el horizonte de expectativas intraliterario, deducible del texto, para saber por qué una obra es entendida de una forma hoy, y puede ser entendida de otra forma mañana, sino que es necesario reconstruir también aquellas expectativas y normas proporcionadas por el mundo real, que *“en una situación de fuentes ideal, pueden reducirse a la situación histórico-económica”* (Jauss, en Mayoral, 1987:62)<sup>7</sup>.

Reproducimos las propias palabras de Jauss para explicar cómo se produce la fusión entre estos dos horizontes en el lector:

*“El lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas (señales, en el sentido de H. Weinrich; antecedentes de la recepción, en el sentido de M. Naumann) que acompañan al texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario. Pero el comportamiento respecto al texto es siempre a la vez receptivo y activo. El lector sólo puede convertir en habla un texto –es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra- en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas.*

*El hecho de que incluso en este horizonte del mundo de la vida han entrado de nuevo experiencias literarias apenas necesita aclaración. La fusión de los dos horizontes –el dado previamente por el*

---

<sup>7</sup> Con esto último, Jauss responde ante los críticos que le acusaban de un subjetivismo feroz al dar a entender que habría tantas interpretaciones de un texto como lectores que lo reciban; pues si bien es cierto que en dichos lectores son importantes sus experiencias personales, más relevante (y objetivable) es el contexto general de la situación espacio-temporal en la que se encuentren.

*texto, y el aportado por el lector- puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia. Pero puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento del modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez, como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de experiencias” (Jauss, en Mayoral, 1987: 77-78).*

Con esta distinción entre horizontes de expectativas intraliterario y extraliterario, Jauss reduce las diferentes funciones del lector<sup>8</sup> a dos: el lector *implícito*, que viene dado por el texto y que, aunque no la determina, orienta la actualización del significado, y el lector *explícito*, que es el que va cambiando dependiendo del contexto sociocultural e histórico en el que nos encontremos.

Lo primero sería descubrir al lector implícito, pues es el más objetivable y fácil de reconocer. Después, *“cuando se ha llegado a reconstruir la función implícita del lector de un texto, se pueden investigar, con tanta mayor seguridad, las estructuras de comprensión previa y, con ello, las proyecciones ideológicas de determinados estratos de lectores como segundo código a partir de la diferencia respecto del primero” (Jauss, en Mayoral, 1987:78-79).*

El segundo gran concepto de la Teoría de la Recepción literaria es el de los vacíos, que Wolfgang Iser define como aquellas cuestiones que el texto deja sin resolver, expectativas despertadas que pueden ir solucionándose o modificándose y que requieren del trabajo mental del lector (Iser, en Warning, 1989:152). Éstos son los que provocan que tras una primera lectura, una segunda del mismo texto nos desvele nuevos descubrimientos.

Estos vacíos son herederos de los “lugares de indeterminación” de Roman Ingarden, quien afirma que el hecho de que haya una serie de aspectos que no están señalados expresamente en el texto no es accidental, sino que responden a una necesidad de indeterminación<sup>9</sup>. Así, el texto da “pistas” al lector para que lleve

---

<sup>8</sup> Entre esas diferentes funciones del lector encontramos el archilector de Riffaterre, que designaría a un *grupo de informantes*, una suma de lecturas, para así intentar paliar la inestabilidad subjetiva de los distintos lectores individuales; el lector informado de Fish, o el lector pretendido de Wolff, que se refiere a la “idea del lector” formada en la “mente del autor”.

Por su parte, el “lector implícito” de Iser, a diferencia de los anteriores, no se basa en la experiencia, sino en la propia estructura del texto. En este sentido, entendiendo que un texto alcanza su realidad cuando es leído, es lógico que dicho texto ya prevea de algún modo al receptor y disponga las pautas para su comprensión. *“Todo texto literario ofrece una determinada proposición de roles para sus posibles receptores” (Iser, en Rall, 1987:139).*

<sup>9</sup> Esta necesidad de indeterminación tiene su razón en dos aspectos: por un lado, porque *“un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario*

a cabo la determinación, que Ingarden llama “concreción” y que dependerá no sólo de las características del texto, sino también del lector y su contexto, en otras palabras, de su “horizonte de expectativas”.

Ante esto, Umberto Eco dirá que es el propio autor quien debe, de antemano, construir el recorrido que hará su lector, es decir, hablando en términos estratégicos, debe adelantarse a los movimientos del otro, por usar la misma comparación que Eco. Esto sólo podrá hacerlo si prevé, y a la vez configura, un Lector Modelo que actualizará el texto de una manera ya predefinida, y que se moverá “*interpretativamente, igual que él [el autor] se ha movido generativamente*” (Eco, 1993:32). No obstante, si bien los autores señalan su “público objetivo” y delinean la trayectoria que éste debe hacer, también es posible que el texto llegue a manos de otros que no habían previsto, y entonces el texto que ellos creían cerrado estará totalmente abierto<sup>10</sup>.

A modo de resumen, podemos señalar que una de las principales novedades de la Teoría de la Recepción es la negación de que los textos posean un significado objetivo y unívoco, aquel que le dio su autor, y que permanecerá inalterable a lo largo del tiempo. De esta forma, lo que promueven Jauss y el resto de teóricos de la Universidad de Constanza es, ante todo, una “*rehabilitación del lector*” (Acosta, 1989:16), pues es este quien, dependiendo de su situación (horizonte de expectativas), actualizará de una forma u otra dichos textos. Es decir, la obra, como la entendemos en este análisis, no es propiedad exclusiva de un autor en concreto, sino que este debe compartirla con sus receptores pues de ellos depende, tanto el significado que se le de a un texto como su valoración.

Por supuesto, no faltarán voces críticas como las de Adorno<sup>11</sup>, que afirma que antes que la recepción existe una etapa previa: la producción y que, por tanto, se debe volver al estudio de la obra en sí misma, mucho más objetivable, o García Berrio<sup>12</sup>, que califica a esta nueva perspectiva de una mera moda que “*no acaba*

---

*introduce en él*” y, por otro, “*porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad*”, en otras palabras, “*un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar*” (Eco, 1993:76). A esto último Iser dirá que incluso el receptor necesita de estos vacíos, pues si no se podría aburrir.

<sup>10</sup> Pero al igual que el autor empírico formula una hipótesis de un Lector Modelo, el lector empírico hace lo propio con su Autor Modelo. No obstante, esta operación parece más segura que la anterior, pues dispone de un texto y un contexto concretos sobre los que trabajar (Eco, 1993:90 y ss.).

<sup>11</sup> ADORNO, T. (1970): *Asthetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp.

<sup>12</sup> GARCÍA BERRIO, A. (1989): *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.



*siendo un modo de cooperar del lector con la significación, sino una manera de destruir el texto”* (Cfr. Villanueva, 1994:27).

No obstante, desde la Teoría de la Recepción podemos afirmar que un texto no puede actualizarse por sí mismo, y es precisamente el intérprete quien, configurando y reconfigurando significados permite que una obra viva históricamente (Jauss, 1992:55).

Terminamos así el repaso por los pilares de la Teoría de la Recepción literaria, que sentarán las bases para la redefinición del espectador de cine, como veremos más adelante. No obstante, antes de ello haremos un repaso por las distintas disciplinas que se han preocupado en mayor o menor medida por el espectador cinematográfico, analizando asimismo el tratamiento que le han dado, pues de esta evolución se “explica” el interés actual por la actividad del receptor.

### **3. Aproximaciones al papel del receptor en el cine**

Aunque los estudios que se integran dentro de la Teoría de la Recepción son relativamente recientes, lo cierto es que la preocupación por el receptor es bastante más antigua como revelan Staiger (2002) o Casetti (1996), entre otros. Así, ya en 1916, el psicólogo alemán Hugo Münsterberg<sup>13</sup>, habla del cine como un proceso mental, algo que tiene lugar en la mente del espectador a través de la atención, la memoria y la imaginación, y las emociones.

Entre estos antecedentes, tampoco podemos olvidar las aportaciones de Boris Eikhenbaum o Eisenstein. El primero introduce el concepto de “discurso interior”, concediéndole un importante papel al espectador, pues es este *“el que cose los diversos encuadres en una escena unitaria, individualizando los elementos recurrentes e integrando los que faltan”* (Casetti, 1996:19). Eisenstein, por su parte, influido por las teorías psicológicas y sociolingüísticas soviéticas, y por el teatro propagandístico de la época, entenderá el cine como un medio adecuado para influir en el pueblo. No obstante, como gran novedad, no concibe ya al espectador como una *tabula rasa*, sino como un sujeto activo que se presenta ante el filme con ciertas expectativas (por usar el término de Jauss) y que participará, junto al director, en la construcción de la película.

Sin duda, estas teorías son aún muy “primitivas”, pero sin duda, plantean unos precedentes. No obstante, como indica Casetti, esto cambiará en la década de los 50 y 60, momento en que estas especulaciones dejarán paso a las teorías

---

<sup>13</sup> MÜNSTERBERG, H. (1916): *The Photoplay: a psychological study*, Nueva York, D. Appleton & C.

provenientes de diversas disciplinas. Así, el espectador se convertirá en objeto de estudio y pasará a ser el eje alrededor del cual gira la situación fílmica, para la psicología; uno de los factores de la institución cinematográfica, para la sociología; un componente del dispositivo fílmico, para el psicoanálisis; el punto de unión entre necesidades y consumo, para la economía, etc. (Casetti, 1996:21). A continuación analizaremos algunas de estas teorías:

### 3.1 Primera aproximación: el cine a través del Instituto de Filmología

En 1947 nace el Instituto de Filmología, que se encargará de analizar *cómo y por qué* impresiona un filme a su público, y acuñará el término de la situación fílmica para referirse al *“conjunto formado por la pantalla, la sala y el espectador, y en el que se desarrollan procesos como el reconocimiento y el desciframiento de lo que se está viendo, el abandono al disfrute de la historia, la identificación con los personajes de la peripecia, la fantasía, la reelaboración personal, etc.”*. De este modo, lo que interesa a la filmología es la experiencia completa, a saber, *“la actitud con que el espectador se dispone a entrar en el cine, la que muestra una vez dentro de la sala, los rituales que preceden al espectáculo, y las incidencias que tienen los gustos personales”* (Casetti, 1994:113).

Asimismo, importantes serán estudios como el de Oldgiel, que afirma que el espectador no permanece pasivo ante las imágenes que se proyectan ante él, sino que es un sujeto activamente perceptivo<sup>14</sup>, o el de Etienne Souriau, que habla de los *hechos espectatoriales*, es decir, aquellos hechos subjetivos en los que interviene la personalidad psíquica del espectador. De esta forma afirma que puede haber disyuntivas entre el plano objetivo y el plano subjetivo, y que dichos hechos espectatoriales no tienen lugar durante el visionado de la película, sino que son fundamentales posteriormente (en la impresión y recuerdo que se tiene posteriormente de la película, así como en los posibles efectos que pueda provocar), y también antes de este, asignando al cartel de cine la categoría de hecho espectatorial pre-filmofónico<sup>15</sup>, es decir, un componente de la experiencia fílmica intraliteraria (o intrafílmica), para Jauss.

Además, en el marco del instituto se investigará cómo distintas categorías de espectadores perciben de forma diferente, para lo que se acudirá a la

---

<sup>14</sup> OLDGIELD, R. C. (1948): “La percepción visual de las imágenes del cine, de la televisión y del radar”, en *Revue Internationale de Filmologie*, nº 3-4.

<sup>15</sup> SOURIAU, E. (1951): “La estructura del universo fílmico y el vocabulario de la filmología”, en *Revue Internationale de Filmologie*, nº 7-8

electroencefalografía, que registra la actividad cerebral mientras se proyecta la película (Aumont et al., 1993:237).

### **3.2 Segunda aproximación: el cine a través de la sociología**

Lo que más nos interesa del estudio cinematográfico desde una perspectiva sociológica es el hecho de que el cine sea entendido como un reflejo de los deseos, necesidades, miedos y aspiraciones de una sociedad en un momento dado. Dentro de esta noción, el trabajo más relevante quizás sea *From Caligari to Hitler* de Kracauer (1947)<sup>16</sup>, en el que el autor analiza las películas alemanas anteriores al nazismo, resolviendo que en estas se puede entrever ya cierta disposición al sistema totalitarista que debía llegar después.

Así, Kracauer cree que el cine es el arte que mejor refleja la mentalidad de la nación, ya que no es el resultado de un trabajo individual, sino de un grupo, y que además se dirige a un público general, por lo que reflejará el “gusto del momento”. En definitiva, el cine se configura como un perfecto testimonio social.

Si bien no se puede negar lo novedoso de su estudio en el momento en que apareció, Kracauer realiza un estudio harto simplista, pues se limita a presuponer que el cine es el fiel reflejo de la realidad, cuando este, desde sus orígenes, se ha limitado a proyectar algunas características de esta y a ocultar otras, dependiendo de diversos intereses. *“Una sociedad no se presenta nunca en la pantalla como tal, sino como las formas expresivas del tiempo, de las elecciones del director, de las expectativas de los espectadores, y la propia noción de cine requieren que se presente”* (Casetti, 1994:149-150).

Por tanto, no quiero decir con esto que en la reconstrucción de un contexto determinado no sea importante tener en cuenta qué dice el cine y cómo lo dice, pero no como un instrumento fiel de predicción, sino sólo como un elemento más. De este modo, quizás lo realmente interesante sería reconstruir el horizonte de expectativas de los distintos tipos de espectadores que en la Alemania pre-nazi pudieron acercarse a estas películas para saber cómo fueron recibidas.

### **3.3 Tercera aproximación: el cine a través del psicoanálisis**

Dentro de la preocupación del cine por el psicoanálisis, surgida en la década de los 70, cobrará gran importancia el concepto de identificación. Así, según Jean-Louis Baudry, el espectador de la sala de cine se encontraría en una situación análoga a la

---

<sup>16</sup> Por su parte, Giorgio Galli y Franco Rositi (1967) continuarán el trabajo de Kracauer comparando el cine pre-nazi con su contemporáneo americano.

que se encuentra el niño en la “fase del espejo”<sup>17</sup> descrita por Jacques Lacan. Sin embargo, aunque es cierto que existe una similitud entre el espejo y la pantalla, “*en según qué posición, el espejo se vuelve de repente cristal sin azogue*” (Metz, 2001:60), pues mientras el espejo lo refleja todo, la película deja algo sin reflejar: el espectador.

Pero si el público no puede reconocerse en la pantalla, ¿con quién se identifica? El espectador es consciente de que si no está en la pantalla es porque ocupa un puesto diferente, una posición privilegiada que le permite ver y oír todo cuanto ocurre, un ser *omnipercibiente* que, en definitiva, hace posible la película; en conclusión, “*el espectador se identifica a sí mismo; a sí mismo como puro acto de percepción*” (Metz, 2001:63). Esto constituye lo que se conoce como identificación primaria cinematográfica, es decir, la identificación con la mirada.

*“Cuando digo que ‘veo’ la película, me estoy refiriendo a una mezcla singular de dos corrientes contrarias: la película es lo que recibo, y también es lo que suscito, puesto que no es algo que preexista cuando entro en la sala y me basta cerrar los ojos para suprimirlo. Al suscitarlo, soy el aparato de proyección; al recibirlo, soy la pantalla; en estas dos figuras a la vez, soy la cámara, que recibe el tiro y que sin embargo registra”* (Metz, 2001:65).

Pero el espectador no quiere quedarse ahí, tiene deseos de “entrar” en el relato, en este caso la película, y aquí entra en juego la identificación secundaria (o identificaciones secundarias), es decir, la identificación con los personajes<sup>18</sup>. Pero ¿de qué depende esta segunda identificación?, ¿por qué nos identificamos con unos personajes y no con otros? Según recogen Aumont et al., no tanto por la relación psicológica de dichos personajes como por la situación y estructura del filme, lo que significa que dicha identificación puede ir variando a lo largo del desarrollo de la película, pero que, en cualquier caso, se puede “manipular” mediante los puntos de vista, la escala de los planos, etc. (1993:273 y ss.). Esto significaría que la identificación sólo depende de la película y de la intención del director<sup>19</sup>, y no tanto del tipo de espectadores que lo estén viendo, cuando es lógico pensar que si el significado global del filme depende de la situación de dichos receptores,

<sup>17</sup> En dicha fase, el niño, con una edad comprendida entre los 6 y los 18 meses, se reconoce a sí mismo en el espejo a través del reconocimiento del otro: la madre.

<sup>18</sup> El espectador de teatro suele identificarse con el actor, mientras que el espectador del cine suele identificarse con el personaje. Es cierto, que el del cine también puede identificarse con el actor, pero en este caso, como afirma Octave Mannoni, su identificación recae sobre el actor pero en cuanto a *star*, es decir, en cuanto a personaje (Metz, 2001:81).

<sup>19</sup> Aumont et al. ponen de ejemplo cómo “*Alfred Hitchcock consiguió varias veces (Psicosis, 1961; La sombra de una duda, 1942) obligar a su espectador a identificarse, al menos en parte, con un personaje principal a priori completamente antipático: una ladrona, el cómplice en el crimen de una joven, un asesino de viudas ricas, etcétera*” (1993:271). El subrayado es mío.

también de esta dependerá, las posibles identificaciones con los personajes que puedan surgir.

En conclusión, y siempre teniendo en cuenta la Teoría de la Recepción, un director de cine no puede “obligar” al espectador en su identificación secundaria, e incluso tampoco podría “obligar” en la primaria, aunque sí “guiar” de una forma más precisa que en la anterior, al permitirnos ver unas partes de la escena y no otras, al hacernos mirar a través de unos personajes y no otros.

Esta identificación guarda mucha relación con el placer que ofrece el cine, un placer voyeurista en tanto que se disfruta “en la distancia”, y que, ante todo, es de dos clases, como nos cuenta Casetti (1994:255) a propósito del artículo de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema”: la escopofilia, que se basa en el deseo por un objeto que se encuentra en la pantalla, y el narcisismo, mediante el cual el espectador se identifica en dicha pantalla.

Así, Mulvey explica cómo el cine clásico ha presentado un modelo fundamentalmente patriarcal en el que el hombre es el que observa y la mujer la que es observada. Una doble situación que provoca que *“el espectador elija siempre al héroe como objeto de la identificación y a la heroína como objeto de goce; el hombre, que mira y actúa, es el alter ego; la mujer, que se exhibe y permanece quieta, hace de estímulo y reclama”* (Casetti, 1994:256). De esto se puede concluir que el cine es un espectáculo para hombres, un “arte” en el que las espectadoras son, ante todo, “espectadores”, algo de lo que tendrá mucho que hablar la Teoría de la Recepción y, sobre todo, la Teoría Fílmica Feminista.

### **3.4 Cuarta aproximación: el cine a través de la semiótica**

La inauguración de esta corriente surgió por el ensayo “Le cinéma: langue ou language” de Christian Metz, que apareció en 1964 en la revista *Communications*. Así, Metz concibe el cine como un *lenguaje* susceptible de estudiarse mediante la semiótica, que pretende analizar cómo se alcanza el significado en una película y cómo se difunde dicho significado al público.

Por su lado, Worth, en la primera parte de “The Development of a Semiotic of Film” (1969) centra su interés en la dimensión comunicativa del cine, señalando que

*“el director de cine parte de un conjunto de intereses, preocupaciones, creencias y sentimientos que sostienen su voluntad expresiva (Feeling-Concern); este conjunto, cuando da lugar a la decisión de comunicar, se encarna en un organismo narrativo, en una historia estructurada (Story Organism); esta última, a su vez, se concreta en una serie de acontecimientos representados que constituyen el auténtico cuerpo de un filme (Image-Event). El espectador recorre un camino*

*inverso: reconoce los acontecimientos representados, los recoge en un organismo narrativo unitario, y basándose en sus experiencias y expectativas, infiere las motivaciones expresas que estaban en el origen. Añadamos que este segundo itinerario puede ser un calco exacto del primero: la inversión sigue ahora a especularidad. Pero este segundo camino puede también tomar vías paralelas o alternativa; más que especularidad tendremos entonces complementariedad entre la emisión y la recepción” (Cfr. Casetti, 1994:163).*

Dentro de esta línea semiótica surgirán, a partir de los 70, nuevas líneas de investigación más concretas, como la que sigue Nick Browne (*The Rhetoric of Filmic Narration*, 1982), quien afirma que se puede entender una película como un intercambio entre director y espectador, pero un intercambio en el que las opciones del segundo están determinadas por las estrategias que adopta el primero y, por lo tanto, el espectador no es más que un constructo del texto.

Vemos ya, cómo las distintas perspectivas le conceden un papel más o menos importante al espectador, que sigue siendo, no obstante, un sujeto subordinado a las exigencias de un director y condenado a seguir los pasos que le dicta la película. Así, como apunta Casetti, aunque el psicoanálisis y la semiótica han descubierto cómo cada filme crea su propio espectador, este no es sino un sujeto abstracto, una construcción que no se corresponde fielmente con la realidad, y que no tiene en cuenta el contexto en el que se enmarca la película (1994:263).

Resulta necesario por tanto dar un paso más, es decir, otorgarle un papel eminentemente activo al espectador, un papel que cumple dentro de un contexto determinado. En este sentido, de suma importancia será la psicología cognitiva a finales de los años 70.

### **3.5 Quinta aproximación: el cine a través de la psicología cognitiva**

Esta llegará al cine de la mano, entre otros, de Julien Hochberg y Virginia Brooks, quienes afirman que el sujeto “*procesa los datos que recibe sobre la base de esquemas mentales que le permiten interpretar lo que tiene ante sí y formular expectativas sobre lo que vendrá después*”, es decir, hipótesis que podrá confirmar o corregir conforme se vaya desarrollando la historia (Cfr. Casetti, 1994:124). Este estudio<sup>20</sup> influirá enormemente a teóricos posteriores como David Bordwell, para quien la teoría fílmica ha infravalorado el trabajo mental del espectador y que entiende que, a la hora de interpretar una película debemos tener en cuenta tres factores que interactúan entre sí: las *capacidades perceptivas*, que nos permiten ver una continuidad en el movimiento y la luz en lugar de una mera sucesión de

---

<sup>20</sup> HOCHBERG, Julien & BROOKS, Virginia (1978): “The Perception of Motion Pictures”, en CARTERETTE, E. C. & FRIEDMAN, M. P. [eds.]: *Perceptual Ecology: Handbook of Perception*, vol. X, New York: Academic Press, pp. 259-304.

imágenes fijas; *el conocimiento previo y la experiencia* (derivados tanto del mundo real, como de otras películas o representaciones artísticas), y *el material y la estructura del propio filme*.

En la tarea de la recepción, los espectadores aplican una serie de esquemas, derivados del contexto y experiencia previa, y adoptan una serie de *asunciones* más o menos estables, tales como “*que los objetos y los seres humanos siguen en su lugar incluso cuando no aparecen en la pantalla; que un personaje posee la misma entidad individual en sus sucesivas apariciones; que una película en inglés no pasará de repente al urdu*”. Dichas asunciones están, como su propio nombre indican, asumidas ya por el espectador, es decir, forman parte de su horizonte de expectativas, y sólo será plenamente consciente de ellas si son frustradas, como ocurre en *Ese oscuro objeto de deseo* de Buñuel (1977), donde dos actores interpretan al mismo personaje (Bordwell, 1996:37).

Así, en base a las expectativas generadas, estos espectadores desarrollarán una serie de hipótesis, que irán modificando o confirmando según los datos que les vaya ofreciendo el filme<sup>21</sup>. Por lo tanto, es lógico pensar que al comienzo de la película dichas hipótesis serán más “abiertas”, pero a su vez, gracias al *efecto de primacía*, que da más importancia a la información recibida en primer lugar, más fuertes y resistentes a su destrucción.

*“En conclusión: en nuestra cultura, el perceptor de un filme narrativo llega armado y activo a la tarea. Toma como objetivo central labrar una historia inteligible. Para hacerlo, el perceptor aplica los esquemas narrativos que definen los acontecimientos narrativos y los unifica por medio de los principios de causalidad, tiempo y espacio [...] En el transcurso de la construcción de la historia, el perceptor usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros. Con frecuencia, deben revisarse algunas inferencias y dejar pendientes algunas hipótesis mientras la narración retrasa el momento decisivo [...] En cualquier caso empírico, la totalidad del tal proceso se realiza entre los términos dados por la propia narración, la aptitud perceptual-cognitiva del espectador, las circunstancias de recepción y la experiencia previa”* (Bordwell, 1996:39).

---

<sup>21</sup> Según Meir Sternberg (*Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, 1978) dichas hipótesis son especialmente relevantes si queremos averiguar cómo una película intenta guiar la actividad del receptor. Así, distingue entre hipótesis de curiosidad, de suspense, más o menos probables, más o menos exclusivas, etc. (en Bordwell, 1996:37) Sternberg retoma, además, el concepto de los vacíos que ya adelantara Iser, entendiendo que estos pueden ser *temporales* o *permanentes* y, asimismo, *difusos* o *enfocados*, dependiendo de si se pueden llenar con asunciones generales y típicas o con respuestas concretas (*Ibíd.*, 54).

Vemos ya en David Bordwell una preocupación por el contexto y la experiencia, a la hora de la interpretación<sup>22</sup>; no obstante, sigue dándole una mayor importancia al propio texto. Así, para él, *“la narración es el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador”* (Bordwell, 1996:53). Nunca tendremos acceso libre a la historia, sino que dependerá del argumento y de la intención del director.

Por tanto, tendrán que llegar una nueva generación de autores, que influenciados sobre todo, por la psicología cognitiva y por los Estudios Culturales británicos, darán el paso definitivo hacia los estudios de recepción cinematográficos.

#### 4. La Teoría de la Recepción Cinematográfica

Dentro de esta nueva tendencia, podemos hablar de autores como Francesco Casetti, Judith Mayne o Janet Staiger, quien tras haber colaborado en 1985 con David Bordwell y Kristin Thompson en *El Cine Clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, donde se posicionan desde la teoría de la revista *Screen*, afirma que la idea de que los rasgos del texto son más importantes que el contexto es errónea, pues lo más importante a la hora de las estrategias que seguirán los espectadores es precisamente la situación en la que se encuentren; así, estas estrategias estarán influidas por las preferencias estéticas, los conocimientos, las expectativas antes de asistir al visionado, las experiencias de exhibición, etc. (Staiger, 2000:30-31). En este sentido, el estudio del cine no se debe centrar en un texto, sino en un “acontecimiento”, es decir en la interacción de dicho texto o conjunto de textos con los diferentes grupos de espectadores en una situación espacio-temporal concreta, condicionada por un contexto determinado.

Allen y Gomery, por su parte, también reivindicarán la reformulación de la estética del cine sentada sobre las bases de la Teoría de la Recepción. Para ello acuden a las ideas de Jauss, y la “correspondencia” que de ellas hace en el cine Kristin Thompson. Así, la autora afirma que *“una película es un ‘sistema abierto’ producido y consumido en interacción constante con otros sistemas”*<sup>23</sup> (Cfr. Allen y Gomery, 1995:112), por lo que un espectador interpretará dicha película en función de una

---

<sup>22</sup> En esta interpretación, dirá, también serán importante factores como la memoria o las emociones, así como de la capacidad de los espectadores, que ya sea por factores como el cansancio, que limita el uso de la atención, o por el uso de esquemas inadecuados, pueden equivocarse al comprender una película.

<sup>23</sup> THOMPSON, K. (1981): *Ivan the Terrible: A Neo-Formalist Analysis*, Princeton, N.J., University of Princeton Publications, pp. 14-18.



serie de convenciones y normas que se derivan de esos sistemas o antecedentes (u horizontes de expectativas).

Por tanto, son las condiciones históricas, sociales y culturales, añadidas a las cognitivas y emocionales, las que indican cómo un espectador se enfrenta al filme y los interpreta; rechazando ya totalmente la idea de que un texto posea un significado inmanente. En dicha interpretación también será importante la forma en que se visualice el filme, es decir, el momento concreto de exhibición<sup>24</sup>. En este sentido, Francesco Casetti reflexiona acerca de cómo los nuevos medios para ver películas (ordenadores, teléfonos móviles) pueden afectar al modo de ver cine en general y, por supuesto, a la forma de interpretar las películas (Casetti, 2007).

En el mismo contexto de la exhibición, Janet Staiger, a partir de un estudio de Miriam Hansen sobre la esfera del público en Alemania, expone cómo existen crónicas de los primeros momentos del cine que cuentan cómo el público vitoreaba o abucheaba en las salas de proyección dependiendo de si la película le gustaba o no. Hansen afirma que esto cambió con la llegada del sonoro, y que es posible que la gente presentara una aparente pasividad ante la imposibilidad de hablar y seguir el relato al mismo tiempo; sin embargo, la autora reconoce que esto está cambiando y que cada vez hay un número mayor de personas que habla en el cine, quizás por influencia del visionado de la televisión, mucho más distendido. Finalmente, la autora recoge lo que se ha llamado efecto *call-response*, por el cual los espectadores responden verbalmente a las imágenes mientras estas se proyectan en la pantalla. Ejemplificaremos esto con un caso real mientras el visionado de una escena de la película *Eraser*, que Staiger recoge en su libro (Staiger, 2000:47-48):

Interior, local movie theater, weeknight showing of 'Eraser'. VANESA WILLIAMS has just made a harrowing escape from some BAD GUYS and is panicked. The FEDS assure her that, even though she's risking her life to put the BAD GUYS in jail, she'll be protected.

FED: Don't worry, you'll be fine.

WILLIAMS: No, I'm not going to be fine.

MAN IN AUDIENCE: Vanessa, you'll always be fine!

---

<sup>24</sup> Casetti habla de la experiencia fílmica como la confluencia entre un aparato, que incluye tanto la tecnología como el mobiliario en el momento de exhibición; unas imágenes y unos sonidos que se proyectan; unos espectadores, en tanto que se convierte en una experiencia social, y un intercambio monetario (2007:6-7).

En este sentido, lo interesante aquí sería analizar no sólo cómo afecta en la interpretación que el público hable o no en la sala de cine, sino también qué es lo que se dice en dichas conversaciones y, sobre todo, en las apelaciones a la pantalla.

Está claro que para los estudios de recepción resulta interesante estudiar los modos de exhibición, pues estos pueden influir en la manera de interpretar los filmes, pero no se puede quedar ahí, pues como afirma Judith Mayne lo importante no es sólo la relación entre el espectador y la pantalla, sino cómo pervive esa relación una vez que el espectador deja el cine (1995:2-3). En este sentido, al igual que se estudia cómo el espectador interactúa para construir la obra final, cómo influye su contexto y sus factores cognitivos y emocionales, ahora también, por influencia de los estudios culturales, interesa saber cómo influye el cine en su vida real, cómo la percepción de las películas puede reconfigurar la forma de percibir el mundo. Al respecto podemos destacar que en el cine, al igual que en la literatura, lo más estudiado ha sido cómo algunas películas han influido en ciertos directores a la hora de realizar sus propias películas, es decir, lo que en la teoría literaria se conoce como *recepción productiva*<sup>25</sup>.

Para concluir con nuestra exposición, analizaremos, relacionando las ideas de Jauss y la Teoría de la Recepción literaria, con las características propias del cine, cómo debería enfrentarse la Teoría de la Recepción cinematográfica al estudio de un texto fílmico o conjunto de estos. Así, por tanto lo primero sería la reconstrucción del horizonte de expectativas de los espectadores, y aquí tenemos que hacer un breve inciso pues, ¿qué se entiende realmente por espectadores?, ¿podemos hablar de espectadores implícitos y espectadores explícitos?

Según Staiger (1992:12-13), cuando se analiza el público en la historia del cine se suelen seguir tres estrategias interpretativas totalmente erróneas:

1. De la coherencia-inferencia, que sostiene que al igual que la lectura de películas (u otras manifestaciones culturales) tienen cierto grado de coherencia, las audiencias procederán con el mismo rigor, aunque esto no puede justificarse mediante ninguna evidencia teórica o histórica.
2. Del espectador ideal, que asume cierta homogeneidad entre los individuos segmentándolos en grupos (mujeres, niños, inmigrantes judíos, etc.), lo que permite trabajar con grupos más pequeños. No obstante, esto también es

---

<sup>25</sup> A parte de esta, existen otros dos tipos de recepción: la *pasiva*, reflejada por las ventas de libros, el número de espectadores que van al teatro o al cine, etc., y la *reproductiva*, a través de críticas, ensayos, apuntes de diario, etc. (Moog-Grünewald, en Rall, 1987:255). Es indudable pensar que estas tres categorías de recepción aportarán una información muy valiosa para la construcción de los horizontes de expectativas.

erróneo, pues realmente, cada individuo se encuentra en la intersección de varios de estos grupos, por lo que su forma de “interpretar” es más compleja y puede resultar contradictoria respecto a su género, etnia o religión.

3. Del lector libre, es decir, cada sujeto individual interpretaría de una forma diferente; tendría total libertad, independientemente del texto, lo que Staiger reconoce como una exaltación del individualismo, que no tendría ningún sentido en los estudios de recepción, pues, por un lado, en ningún momento se niega que el texto tenga importancia y, por otro, resultaría imposible entrar en la mente de cada uno de los espectadores que asisten al cine.

En este sentido, Staiger reconoce que es necesario, ante todo, diferenciar entre “espectadores” y “audiencia”, pues mientras los primeros se construyen según características textuales, la audiencia se configura mediante categorías como el sexo o la raza.

*“For the spectator, research has focused on hypothesizing from textual characteristics; for the social audience, evidence is gathered and organized around predetermined categories such as sex, age, education, class and race” (Staiger, 1992:49).*

Mayne retoma este asunto y defiende que, ciertamente, existe un conflicto no resuelto entre las nociones de sujeto (*subject*)<sup>26</sup>, es decir, la posición que la institución le asigna al espectador (una “construcción”), y espectador (*viewer*) o persona real que ve las películas. Para resolver dicho problema, la autora propone una tercera categoría, *spectator*, que se definiría como un sujeto que es y no es una construcción, y que a la vez, es y no es la persona real (Mayne, 1995:36).

En este sentido, lo necesario es llegar a ese *spectator* (en el sentido de Mayne), fusión, de alguna forma, del sujeto (o espectador para Staiger) y del espectador real (o audiencia); es decir, lo necesario es alcanzar esa fusión de horizonte de expectativas intrafilmmico y extrafilmmico (por adaptar los términos). Así, Allen y Gomery realizan una enumeración de los factores necesarios a tener en cuenta para construir dichos horizontes de expectativas (Allen y Gomery, 1995:114-125):

- Estilo: se puede determinar el estilo cinematográfico de una película concreta o de un conjunto.
- Antecedentes intertextuales: para comprender cómo una película obtiene su significado, es necesario saber el uso que hace de otros sistemas textuales, que

---

<sup>26</sup> El *sujeto* es, para el modelo patriarcal que sigue el estilo narrativo clásico de Hollywood, el hombre, algo que, como ya hemos indicado, será muy estudiado por la Teoría de la Recepción y, sobre todo, la Teoría Fílmica Feminista.

podemos dividir en tres categorías: *filmicos* (el uso que hace de los elementos propios de un género cinematográfico o de otras películas específicas), *no filmicos* (el uso de convenciones o códigos de otras manifestaciones artísticas o sistemas de representación, como la pintura o la literatura) y *extrafilmicos* (el uso que hace la película de prácticas de significado de naturaleza no estética: derecho, biología, política, etc.).

- Sistemas de producción: engloba todo lo que tiene que ver con la producción, es decir, quién la produce (si es un individuo, un grupo o un estudio), qué tecnología se usa, por qué razones se hace la película, etc.
- Autoría: el hecho de que se conozca o no al autor de la película (biografía, filmografía, características, etc.), influirá en las expectativas del espectador.
- El discurso estético sobre el cine: se refiere aquí a los mensajes que pueden llegar a través de la publicidad o la crítica.

Aunque dicha clasificación resulta interesante desde el punto de vista operativo, no está completa, ya que no tiene en cuenta las influencias del contexto sociocultural e histórico en el que se encuentra el espectador real. Además, aún se podría añadir un elemento más: los actores y actrices que intervienen, pues, si bien no resulta útil para la interpretación de todas las películas en todos los momentos, no se debe obviar, ya que desde la aparición del *star system*, en muchas ocasiones han cumplido, en la “venta” de las películas, un papel más importante que el propio director.

## 5. Conclusiones

De lo analizado hasta ahora en el desarrollo de nuestro artículo podemos concluir que, ante todo, no es cierto que el cine se haya despreocupado a lo largo de su historia del espectador, sino que, por lo general, le ha otorgado un papel eminentemente pasivo, una “posición” como critica Bordwell (1996:29).

Así, el estudio del cine por diversas disciplinas como la psicología cognitiva, y las influencias de los avances en la Teoría de la Recepción literaria, junto con el desarrollo de la Teoría Fílmica Femenina, diversas Teorías de Comunicación y los estudios culturales, han permitido que hoy resulte indiscutible que el espectador cumple un papel fundamental en la construcción de la “obra final”.

Esto no quiere decir que ahora se deba menospreciar la autoría o el valor del texto, pues volveríamos a caer en el mismo error, sino en poner los tres elementos del proceso comunicativo en relación, sin olvidar los diferentes rasgos contextuales (factores sociales, económicos, históricos, culturales); los factores cognitivos y

emocionales del espectador; el modo de exhibición, y, en general, todos aquellos elementos extra e intrafilmicos que conforman el horizonte de expectativas tal y como lo definió Jauss.

No obstante, aún queda mucho que investigar dentro de la Teoría de la Recepción cinematográfica, pues si es cierto que cada vez surgen más trabajos empíricos basados en ella, como el análisis del *Silencio de los Corderos* de Staiget desde una perspectiva homosexual (2000:161-178) o el de *Ghost y Campo de los sueños* de Judith Mayne desde una perspectiva etnográfica (1995:142-156)<sup>27</sup>, también es cierto que aún no dispone de una fundamentación teórica completamente consolidada. De este modo, una vez hecha la reivindicación del papel del receptor, ahora el trabajo debe seguir por otros caminos, concretando cómo se produce la construcción de sentido, qué aspectos le influyen y, por supuesto, cómo dichas interpretaciones cinematográficas pueden afectarle en su interpretación del mundo real. En dichas investigaciones cobra especial importancia Internet, no sólo por su influencia en el proceso de interpretación, como fuente de información para reconstruir el horizonte de expectativas.

Aquí acaba nuestro camino y, como preconizaba el título, volvemos a la Escuela de Constanza. De este modo, parafraseando a Wolfgang Iser podemos concluir, que si es cierto que una película sólo se abre a la vida cuando es vista, no lo es menos que esta película puede tener muchas vidas distintas.

---

<sup>27</sup> Interesantes resultan también los trabajos desde el punto de vista de la recepción internacional, como el de *Dazzled By Disney?* de Wako, Phillips y Meehan en 2001, que analizó el impacto de los productos Disney en 18 países; la investigación sobre la recepción de la telenovela *Dallas* en seis comunidades étnicas diferentes de Liebes y Katz en 1993, o el estudio sobre la recepción ante el estreno de *El Retorno del Rey* (Sánchez, Bonaut y Grañido, 2006: 57-71).

## Bibliografía

---

- ACOSTA GÓMEZ, Luis A. (1989): *El lector y la obra. Teoría de la Recepción literaria*, Madrid, Gredos.
- ALLEN, Robert C. & COMERY, Douglas (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel, y VERNET, Marc (1993): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
- CASSETTI, Francesco (1994): *Teorías del cine. 1945-1990*, Madrid, Cátedra.
- CASSETTI, Francesco (1996): *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- CASSETTI, Francesco (2007): *L'esperiezza fílmica: qualche spunto di riflessione*, en <http://www.francescocasetti.net>
- ECO, Umberto (1993): *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumen.
- JAUSS, Hans Robert (1992): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.
- MAYNE, Judith (1995): *Cinema and spectatorship*, Routledge, London.
- MAYORAL, José Antonio [compilador] (1987): *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco Libros.
- METZ, Christian (2001): *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós.
- RALL, Dietrich [compilador] (1987): *En busca del texto. Teoría de la Recepción literaria*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier; BONAUT IRIARTE, Joseba, y GRAÑIDO PÉREZ, María del Mar (2006): "Cómo conocer al público que va al cine. El lanzamiento y recepción de *El Retorno del Rey* en España", en MONTERO, Julio y CABEZA, José [editoriales]: *Por el precio de una entrada*, Madrid, Rialp, pp. 57-71.
- STAIGER, Janet (1992): *Interpreting films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- STAIGER, Janet (2000): *Perverse spectators: the practices of film reception*, New York, New York University Press.
- STAIGER, Janet (2002): "Reception Studies in Film and Televisión", en TURNER, Graeme: *The Film Cultures Reader*, London-New York, Routledge, pp. 48-72.

VILLANUEVA, Darío [compilador] (1994): *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.