

Ver una película con otros: rumbo a una teoría del espectador colectivo¹

Assistir a um filme com outros: rumbo a uma teoria do espectador coletivo

Quiet-attentive viewing: toward a typology of collective spectatorship

Julian Hanich¹ 

RESUMEN: *Este ensayo sugiere que ver colectivamente una película con atención silenciosa debe considerarse una forma de acción conjunta. Cuando los espectadores ven una película en silencio en el cine, no solo participan en acciones individuales; ver con otros a menudo implica una actividad compartida basada en una intención colectiva, en la cual los espectadores prestan atención conjunta a un único objeto: la película. Recurrimos a debates recientes sobre intencionalidad colectiva y sentimientos compartidos en la filosofía analítica y*

- 1 Este artículo es una versión reducida y adaptada del texto originalmente publicado en la revista *Screen* por Julian Hanich (2014), bajo el título “Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship”. En 2018, una versión expandida del artículo fue publicada como el capítulo 3, “Quiet-Attentive Viewing: Toward a Typology of Collective Spectatorship, Part I”, en el libro *The Audience Effect: On the Collective Cinema Experience*, de Julian Hanich (2018), publicado por Edinburgh University Press. En esta versión aquí publicada, con autorización del autor, Caroline Fogaça realiza traducción y adaptación, con el fin de adecuarse al alcance y formato editorial de la revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. Agradecemos al autor por la cesión del trabajo; a la doctoranda Caroline Fogaça (PPGCOM ESPM) por la adaptación y traducción del artículo al portugués; a Oxford University Press y a la revista *Screen* por la autorización para su publicación en la revista *Comunicação, Mídia e Consumo*. El texto fue publicado originalmente en *Screen*, v. 55, n. 3, p. 338-359, 2014.

¹University of Groningen – Groningen, Países Bajos.

Editores: Tânia Marcia Cezar Hoff  y Gisela Grangeiro da Silva Castro 

en la fenomenología, y muestro que este enfoque de la filosofía social puede tener ramificaciones importantes para la teoría y la historia del cine. Proponentes de diversas corrientes teóricas — como los estudios culturales, la teoría cognitiva del cine, la fenomenología fílmica o la estética de la recepción— consideran que el espectador está activamente involucrado con la película. Si esto es cierto y todos los espectadores están activos, sentados en la misma sala de cine viendo la misma película de manera silenciosa y atenta, parece razonable argumentar que, en algún sentido importante, actúan conjuntamente. Mi argumento servirá como un paso hacia una teoría y fenomenología más amplias del espectador colectivo en el cine — un aspecto subvalorado en la historia de la teoría cinematográfica.

Palabras clave: *espectador colectivo; afecto; intercorporeidad; experiencia compartida; cine.*

RESUMO: *Este ensaio sugere que assistir coletivamente a um filme com atenção silenciosa deve ser considerado uma forma de ação conjunta. Quando espectadores assistem a um filme em silêncio no cinema, eles não estão apenas envolvidos em ações individuais — assistir com outros frequentemente implica uma atividade compartilhada baseada em uma intenção coletiva, na qual os espectadores prestam atenção conjunta a um único objeto: o filme. Recorrendo a debates recentes sobre intencionalidade coletiva e sentimentos compartilhados na filosofia analítica e na fenomenologia, mostro que essa abordagem da filosofia social pode ter ramificações importantes para a teoria e a história do cinema. Proponentes de diversas abordagens teóricas — como estudos culturais, teoria cognitiva do cinema, fenomenologia fílmica ou estética da recepção — consideram o espectador ativamente envolvido com o filme. Se isso for verdade e os espectadores estiverem todos ativos, sentados na mesma sala de cinema assistindo ao mesmo filme de maneira quieta e atenta, parece razoável argumentar que, em algum sentido importante, eles agem conjuntamente. Meu argumento servirá como um passo em direção a uma teoria e fenomenologia mais abrangentes do espectador coletivo no cinema — um aspecto subvalorizado na história da teoria cinematográfica.*

Palavras-chave: *espectadoria coletiva; afeto; intercorporeidade; experiência compartilhada; cinema.*

ABSTRACT: *This essay suggests that collectively watching a film with quiet attention should be considered a kind of joint action. When silently watching a film in a cinema the viewers are not merely engaged in individual actions — watching a film with others often implies a shared activity based on a collective intention in which the viewers jointly attend to a single object: the film. Drawing*

on recent debates about collective intentionality and shared feelings in analytic philosophy and phenomenology, I show that this import of social philosophy can have important ramifications for film theory and history. Proponents of diverse film theoretical approaches like cultural studies, cognitive film theory, film phenomenology or reception aesthetics consider the viewer actively involved with the film. If this is true and the spectators are all active, sitting in the same movie theatre watching the same film in a quiet, attentive way, it seems reasonable to argue that in some important sense they act jointly. My argument will serve as a step towards a more comprehensive theory and phenomenology of collective spectatorship at the movies, an aspect undervalued in the history of film theory.

Keywords: *collective spectatorship; affect; intercorporeality; shared experience; cinema.*

Texto traducido y adaptado

En este artículo, propongo que ver una película en silencio y con atención colectiva sea una acción conjunta. En el cine (o en otro espacio), no se trata solo de acciones individuales paralelas; ver una película con otros implica una actividad compartida y una intención colectiva, con la atención puesta en un único objeto: la película. A diferencia de tocar en una orquesta o jugar, es un caso singular, ya que puede hacerse solo y requiere poco esfuerzo para alcanzar su objetivo común. Sin embargo, esta simplicidad no elimina su carácter esencialmente social, configurando una forma específica de acción conjunta en el espacio teatral.

Los estudios culturales, la teoría cognitiva, la fenomenología del cine y la estética de la recepción consideran al espectador como alguien involucrado activamente: decodifica, interpreta, construye hipótesis e imagina lo no mostrado. Sin embargo, ver una película implica cierta pasividad, especialmente en comparación con otras acciones. Reconocer esta dualidad permite superar la dicotomía espectador activo/pasivo: en cierto sentido, es pasivo, pero en otro, es activo.

Ver una película presenta características que califican este acto como una acción. Se trata de una acción mental, que requiere atención e interés continuos. Es un acto voluntario, motivado por el deseo y la intención de seguir la narrativa. Aunque no implica un gran esfuerzo físico, es una acción sostenida. Si restringimos el concepto de acción a movimientos corporales explícitos, estaríamos excluyendo procesos mentales como prestar atención. La meditación, por ejemplo, es ampliamente aceptada como una acción sostenida, y ver una película en silencio se asemeja a ella en ese aspecto.

¿Si todos en la platea ven la misma película en silencio y con atención, podemos considerar eso una acción conjunta? A diferencia de pasajeros silenciosos en un tren, aquí hay una actividad compartida. Además, ver una película solo en el cine es fenomenológicamente distinto de hacerlo como parte de una audiencia atenta. Así, esta experiencia configura una acción conjunta, basada en una intención colectiva (una intención de nosotros) y en una atención compartida dirigida al mismo objeto.

La colectividad silenciosa en el cine rara vez se vuelve explícita: se comparte la experiencia sin una reflexión consciente sobre los demás. La presencia ajena permanece en un segundo plano, pudiendo emerger, pero sin exigir una conciencia plena. Esta acción conjunta pre-reflexiva puede intensificarse en momentos de alta emotividad, cuando la colectividad alcanza un nivel mayor, combinando acción y emoción compartidas. Estos sentimientos no siempre son plenamente reflexionados, pero hacen que la experiencia colectiva sea más evidente.

Históricamente, la platea silenciosa y atenta contrasta con el Teatro Conversacional propuesto por Vachel Lindsay en 1915. Su modelo para el cine mudo sugería una platea intelectualmente comprometida, cuya conversación crítica formaba un murmullo constante, funcionando como una esfera pública de intercambio comunicativo. Lindsey recomendaba este formato a los exhibidores locales, incentivándolos a crear un ambiente en el que los espectadores comentaran y juzgaran estéticamente la película.

Un ejemplo ideal de platea silenciosa y atenta es el Cine Invisible de Peter Kubelka (1974), proyectado para *Anthology Film Archive* en Nueva York. Su función era transmitir “el mensaje filmado del autor al espectador con el mínimo de pérdida”, permitiendo que “la película dictara completamente la sensación de espacio”. (KUBELKA, 1974, p. 32). Ningún atrasado era admitido; todo permanecía en negro, excepto las placas de salida, y los asientos bloqueaban la vista de los vecinos. Aunque parecía excluir la experiencia colectiva, el concepto enfatizaba la comunidad. Poco después del cierre del Cine Invisible, esta fue la descripción de su dimensión colectiva:

¿Sabía que había muchas personas en la sala, podía sentir su presencia y escucharlas suavemente, sin perturbar su contacto con la película? Se creaba una comunidad amigable. En el cine convencional, donde aparecen cabezas en la pantalla, escuchamos palomitas siendo masticadas y conversaciones que interrumpen la inmersión; empiezo a no gustar de los demás. La arquitectura debe ofrecer una estructura donde uno esté en una comunidad sin perturbaciones. (KUBELKA, 1974, p. 34).

Incluso en una atención silenciosa extrema, la colectividad de la platea se hace presente. El Teatro Conversacional y el Cine Invisible representan formas distintas de colectividad, pero ambas son colectivas. Ver una película en silencio y con atención es una acción conjunta. Quien conversa, duerme o usa el celular no presta atención, mucho menos atención conjunta. Se esperan pequeñas distracciones, pero en general, el enfoque en la película contribuye a la acción conjunta. En resumen: quien ve la película, la ve con otros — y, así, la ve conjuntamente.

La platea silenciosa y atenta está moldeada por factores como la arquitectura, la tecnología, la película y el contexto social. El espacio, los reflejos, las luces de salida y el sistema de sonido influyen en la inmersión. La pantalla, la posición y el contexto institucional también impactan. El tipo de película — acción, drama, experimental o documental — determina la intensidad de la experiencia colectiva.

Generar más conocimiento empírico sobre estos factores sería valioso, combinando investigaciones cuantitativas, entrevistas cualitativas y descripciones fenomenológicas. Aquí, propongo solo una abstracción teórica de la espectadoridad colectiva silenciosa, definida como un tipo ideal weberiano. Esta heurística permite comparar casos históricos de audiencias atentas viendo diferentes películas y géneros. El silencio activo de la audiencia atenta merece un análisis más profundo, ya que desafía oposiciones simplistas entre pasividad y expresividad, como ya exploré en otros trabajos¹.

Este ensayo se inspira en debates recientes de la filosofía analítica y de la fenomenología sobre la intencionalidad colectiva y los sentimientos compartidos. Filósofos como Raimo Tuomela, John Searle, Margaret Gilbert (2007) y Hans Bernhard Schmid (2008) refinan esta discusión sobre ontología social. Reformularé algunos de sus argumentos a la luz del cine y mostraré que esta incorporación de la filosofía social puede tener ramificaciones productivas para la teoría y la historiografía del cine.

Mi argumento contribuye a tres debates. Primero, ayuda a reevaluar a la audiencia silenciosa y atenta, que muchas veces es vista de manera

1 Cf. Hanich (2010a; 2010b).

negativa. Mirian Hansen (1991, p. 61) valora la interactividad de *nickelodeon* frente a la “mera experiencia pasiva” del cine clásico. William Paul (1994) exalta la expresividad de los públicos de terror escatológico y de las comedias animales, ignorando la espectadoridad silenciosa. Lakshmi Srinivas (2002) destaca que, mientras en Occidente la audiencia rara vez habla en voz alta, en la India la recepción es interactiva, formando lazos comunitarios a través de los medios de comunicación masiva.

Podemos concebir la diferencia entre la audiencia silenciosa y atenta — que Casetti (2010) llama de asistencia — y los espectadores más expresivos y distraídos — que el autor asocia con la performance — mediante oposiciones binarias: comportamiento contenido/expresivo, supresión/exhibición de la emoción, disciplina/libertad, pasividad física/actividad corporal, silencio/expresividad vocal y, sobre todo, individualidad/colectividad. Sin embargo, como veremos, el silencio activo (GERRIG; PRENTICE, 1996) de la platea atenta desafía esas divisiones simplistas, demostrando que estas categorías no se sostienen de manera rígida.

Segundo, mi argumento impacta la historiografía al proponer una reinterpretación crítica de la tesis de la individualización de Hansen (1991) y Elsaesser (2002). Para ellos, la transición al cine clásico disolvió la colectividad, pero la recepción silenciosa y atenta favorecía una acción conjunta y sentimientos compartidos. Esto indica un cambio en los tipos de colectividad, no su pérdida. Las relaciones de la audiencia dejan de ser dialógicas, pero no se vuelven meramente imaginarias, como en la televisión. Este ensayo, así, cuestiona las concepciones normativas de colectividad basadas en la interacción cara a cara.

Por último, avanzo en la teorización y fenomenología de la espectadoridad colectiva en el cine, un tema históricamente subvalorado. Con excepción de autores como Barthes (1989) y Morin (2005), la experiencia colectiva fue tratada como secundaria, excepto cuando diferenciaba períodos, géneros o cines nacionales. Incluso Baudry (1986a; 1986b), al discutir el aparato cinematográfico, se desconsideró la presencia de otros espectadores, enfocándose en el sujeto individual. Solo recientemente, estudiosos de la Nueva Historia del Cine, como Richard Maltby, Melvyn

Stokes, Annette Kuhn, Philippe Meers o Robert C. Allen, han resaltado la dimensión social de la recepción fílmica, pero aún sin abordar la fenomenología y la teoría de la platea silenciosa y atenta.

La reticencia a teorizar la experiencia colectiva silenciosa en el cine puede derivar del hecho de que otras artes, como el teatro, la ópera y el ballet, también involucran audiencias silenciosas. Para destacar la especificidad del cine, los teóricos minimizaron estos puntos en común. Aunque esto es válido para la historia de la teoría del cine, este argumento no aclara qué diferencia a esas audiencias. Aquí no abordo esas distinciones, pero el silencio en el cine implica factores únicos, como la ausencia de intérpretes y la oscuridad de la sala. Los estudios comparados de medios son esenciales, pero esto no invalida la relevancia de este análisis para la teoría e historiografía del cine.

Antes de que mi argumento parezca plausible, necesito abordar algunos términos: nosotros-intención, atención conjunta y acción conjunta. ¿Cómo afirmar que espectadores anónimos comparten una nosotros-intención de ver la película conjuntamente? A pesar de la ausencia de vínculos previos, acciones como elegir la película y ocupar asientos revelan un objetivo común, estableciendo una nosotros-intención práctica mínima — una asociación voluntaria temporal.

Esta intencionalidad colectiva práctica difiere de la cognitiva (opinión o convicción compartida) y de la afectiva (emoción o humor común), pero puede incluirlas. Compartimos el interés por la película (intencionalidad cognitiva) y, desde el principio, una expectativa común de una buena experiencia (intencionalidad afectiva), que puede profundizarse a lo largo de la sesión.

La intencionalidad colectiva puede variar en intensidad, de débil a fuerte. En el extremo fuerte, existe una nosotros-intención explícita, como en parejas o amigos que deciden ir al cine. A nivel medio, ocurre cuando los espectadores comparten una identidad colectiva, como fans de *Star Wars* acampando para un estreno. Incluso en una nosotros-intención débil, ver una película en el cine implica adherirse a normas sociales y realizar sacrificios individuales, lo que indica una intención conjunta.

Incluso al simplemente ver una película en el cine del barrio, podemos hablar de una nosotros-intención débil. Aunque no formulamos explícitamente el objetivo de ver la película junto a desconocidos, el contexto — horario, lugar, audiencia — distingue esa experiencia de la rutina cotidiana. Además, al seguir normas sociales, reconocemos implícitamente un objetivo común: ver la película. Elegir el cine puede tener razones prácticas, pero el hecho de sacrificar intereses personales inmediatos, como atender el teléfono o conversar, refuerza esa intención conjunta.

Ver una película en el cine requiere más que una intención individual, ya que implica una pérdida de libertad. Elsaesser (1981) llama eso de “término fijo de encierro”, donde el espectador está confinado y aislado visualmente. Tröhler (2012) compara con un museo, donde hay más libertad de ir y venir. Como el cine exige adherirse a normas, aceptarlas indica una nosotros-intención, aunque débil: ver la película juntos. Para evitar una visión demasiado esquemática, es importante notar que diferentes niveles de nosotros-intención pueden coexistir: un espectador danés en Berlín puede tener una nosotros-intención fuerte en ver la película con su cónyuge, media con otros daneses y débil con la platea general.

La atención conjunta implica un foco intencional común (GILBERT, 2007); aunque periférica, “puede variar en intensidad [...] dependiendo de cuánto nos monitorizamos unos a otros” (COCHRANE, 2009, p. 65). Pero, si la platea no interactúa, ¿cómo inferimos esa atención? En primer lugar, el dispositivo cinematográfico impone un enfoque único: los asientos orientados hacia la pantalla y la oscuridad guían la percepción. En el museo, hay múltiples opciones de atención, asemejándose a un comportamiento de compras en una vitrina (PANTENBURG, 2010), pero en el cine, el espectador se enfoca exclusivamente en la película.

En segundo lugar, la inmovilidad favorece la atención conjunta. A diferencia de los museos, donde el visitante transita y la atención es breve (TRÖHLER, 2012), en el cine, los espectadores permanecen inmóviles, privándose de la libertad motora para concentrarse en la película. En los años 1970, además de la teoría paranoica del aparato, surgieron

visiones utópicas del cine como un espacio de percepción concentrada (PANTENBURG, 2012). Cineastas como Frampton, Kubelka y Smithson consideraban la inmovilidad y el silencio como esenciales para la atención. Las discusiones sobre el cine contemplativo refuerzan esta idea, sugiriendo que una platea atenta puede generar experiencias más significativas en la economía de la atención (BIRÓ, 2006).

En tercer lugar, y más importante, el silencio y la ausencia de interacción verbal en el cine indican atención conjunta. El silencio es audible, al igual que las conversaciones, risas o gritos. Aquí, lo que llamo atención silenciosa presupone compromiso, descartando la pasividad o el sueño. Este silencio refleja una atención audiovisual enfocada y en la que asumimos que los demás espectadores también están atentos. Así, el silencio actúa como una señal de colectividad, priorizando la película sobre las reacciones individuales. Cuando ocurren conversaciones, mensajes o movimientos, se vuelve evidente que la atención ha dejado de ser conjunta.

La atención conjunta de la audiencia se vuelve aún más evidente cuando se contrasta con los momentos previos a la película. Antes de la proyección, hay movimiento, conversaciones y distracciones. La transición previa a la película — trailers, apagado de luces — marca una “cambio fenoménico”. (SCHMID, 2005, p. 18) de una atención individual a una intención colectiva de nosotros.

La acción conjunta y la atención conjunta están relacionadas: Kriebich e Gallagher (2012) argumentan que intencionar estar atentos al mismo objeto ya configura una acción conjunta básica. Sin embargo, definiendo que la atención conjunta de la audiencia silenciosa va más allá de esa noción. En la literatura sobre intencionalidad colectiva, se mencionan tres aspectos recurrentes de la acción conjunta: comportamiento sincronizado, intenciones colectivas (nosotros-intenciones) y acuerdos normativos.

Angelika Krebs (2010) define comportamiento sincronizado como ajuste mutuo de las acciones. En una orquesta o danza, si alguien se detiene o sale del ritmo, la acción conjunta se deshace. En el cine, perturbaciones como hablar por teléfono son perceptibles, pero quedarse

dormido puede pasar desapercibido. Sin embargo, la atención silenciosa y colectiva persiste.

Aunque la acción conjunta normalmente implica movimientos físicos, asistir y escuchar son acciones mentales sincronizadas. Además, el público cumple con un criterio esencial para la acción conjunta: comportamiento sincronizado. La sincronización depende de tres factores: inmovilidad, silencio y atención. El público regula su atención mediante el silencio y la inmovilidad, priorizando la película.

La atención conjunta es necesaria pero insuficiente para la acción conjunta del público silencioso, que no se revela únicamente externamente. El silencio y la inmovilidad no la garantizan, ya que una sala homogénea puede ocultar pensamientos individuales. Schmid (2005) resalta que nuestras intenciones, fundamentales para la pertenencia grupal, independen de la conciencia reflexiva. Así, la acción conjunta del público resulta de la interacción entre nosotros-intenciones y el comportamiento sincronizado.

Los tres tipos de nosotros-intención de Schmid (2005) — práctica (objetivo común), cognitiva (opinión compartida) y afectiva (emoción común) — deben estar alineadas. La intención práctica de ver una película y la atención conjunta no garantizan una acción conjunta si existen divergencias cognitivas o afectivas. Por ejemplo, una espectadora en una sala predominantemente masculina puede percibir el silencio al ver una película de acción misógina no como atención, sino como aprobación. Para ella, hay una ruptura en la intencionalidad colectiva: cognitivamente, ve la película como retrógrada, mientras que los demás pueden no importarle; afectivamente, siente incomodidad, mientras los otros se divierten. Así, difícilmente se percibe que se está viendo la película “con” los demás. Sin embargo, mientras estas diferencias no se vuelven explícitas, nuestra intención y la atención conjunta son solo presunciones.

La objeción de que cada espectador podría ver la película solo ignora nuestra intención y los acuerdos normativos. Searle (s/d) afirma que “externamente, los dos casos son indistinguibles, pero son diferentes internamente” (*apud* SCHMID, 2005, p. 53). La objeción ignora

nosotros-intenciones y el acuerdo normativo implícito al ver una película en grupo, que involucra derechos y obligaciones sociales. Seguir estas normas y confiar en que los demás harán lo mismo transforma “yo veo la película” en “nosotros vemos la película”.

Ir al cine no significa solo seguir normas sociales, sino que también implica derechos derivados de nosotros-intenciones. Como destaca Gilbert (1990), al caminar juntas, las personas asumen obligaciones recíprocas para alcanzar un objetivo común y tienen el derecho de reprender a quienes no las cumplen. Estos derechos y obligaciones no son meramente morales ni resultado de intereses propios, sino que emergen directamente de la experiencia compartida.

Aplicando dicha discusión a la experiencia cinematográfica, ver una película solo en un museo no crea una nosotros-intención con otras personas en el espacio. Si alguien cercano comenta sobre otra obra, puede ser una distracción, pero no existe un derecho a reprender. Sin embargo, en el cine, sí existe una nosotros-intención de ver juntos. Por eso, cuando alguien es reprendido por romper el silencio, generalmente reconoce ese derecho y rara vez cuestiona la obligación de respetar la experiencia colectiva.

Cuanto más consideramos la experiencia cinematográfica como una actividad compartida, más fuerte es el acuerdo normativo, mayor la obligación de seguirlo y mayor el derecho a molestarse por su violación. Esto vale tanto para la audiencia silenciosa como para los espectadores expresivos. Por ejemplo, en una película musical, negarse a cantar puede contrastar negativamente. En cambio, que un desconocido duerma a tu lado puede parecer irrelevante, pero si es tu cónyuge, puede generar irritación. La experiencia colectiva requiere un compromiso mutuo hasta la conclusión de la película (KRIEBICH; GALLAGHER, 2012). En el cine, evitar salir antes del final demuestra ese compromiso. La diferencia crucial entre la experiencia colectiva con copresencia real y aquella basada en una audiencia imaginada radica en los derechos y obligaciones involucrados. En el segundo caso, además de la ausencia de una atmósfera afectiva y contagio emocional, no existen compromisos reales entre los espectadores.

Hasta ahora, he argumentado de manera negativa. Ahora, expreso el punto positivo: la ausencia de comunicación verbal y los múltiples focos de atención permiten el silencio, la inmovilidad y un objeto compartido con intención. El silencio puede ser valioso para destacar la experiencia auditiva, por lo que debe ser valorado, no condenado. Pagis (2010), en estudios etnográficos sobre meditación, se observa que el silencio suele ser visto con frecuencia como opresivo, asociado a la negación de la voz. Por otro lado, estudios sobre cine destacan prácticas como conversar y cantar como acciones liberadoras, pero Pagis (2010) argumenta que los silencios compartidos pueden ser constitutivos, ya que permiten experiencias únicas, como en la meditación colectiva.

En el cine, el silencio sincroniza a la audiencia, creando un sentido de intersubjetividad que no requiere reflexión consciente. Las reacciones verbales hacen visibles diferencias que antes eran imperceptibles, fragmentando la acción conjunta: risas de burla contrastan con las de aprobación; los comentarios pueden incluir o excluir. Incluso en la concordancia estética, verbalizar un juicio rompe la experiencia colectiva. Así, el silencio fomenta una intersubjetividad más inclusiva. Como Pagis (2010, p. 324) coloca,

La intersubjetividad silenciosa [...] permite una forma más general e inclusiva, que no está obsesionada con comparaciones exactas de una mente con otra. [...] En realidad, puede prevenir procesos de ‘atrofización’, conectando a las personas a través del compromiso incorporado en el mismo evento.

La atención silenciosa facilita esa sintonía, reforzada por señales no verbales como la inmovilidad y el silencio. Sin embargo, como Pagis (2010, p. 314) destaca, “la intersubjetividad es más una experiencia que una afirmación de una verdad real sobre el mundo”. Aunque los espectadores interpreten la película de diferentes maneras — como lo evidencian estudios de recepción —, la ausencia de señales contradictorias permite suponer una experiencia colectiva tácita, mantenida mientras no sea desafiada. Schmid (2008, p. 78) complementa:

En la vida cotidiana, parece que experimentamos pocos de nuestros estados conscientes como algo estrictamente personal. De hecho, solo los consideramos nuestros cuando hay razón para creer que pueden ser diferentes a los de cualquier otra persona. Cuando eso no sucede, simplemente pensamos lo que se piensa o lo que generalmente se piensa, de manera impersonal o anónima.

Incluso sin seguir integralmente Schmid (2008), podemos argumentar que, en contextos estéticos, con frecuencia proyectamos nuestra experiencia en los demás, convirtiéndola involuntaria y pre-reflexivamente en una norma temporal. En el cine, la experiencia parece compartida hasta que alguien la contradice o percibimos su singularidad. Si esto remite al narcisismo freudiano, se vuelve menos controvertido al considerar que la similitud de la experiencia se da tácitamente como un estándar. En ausencia de diferencias socioculturales explícitas, ese patrón se mantiene, y el público silencioso y atento lo refuerza.

No debemos olvidar que la experiencia colectiva del cine puede generar placer simplemente por la acción conjunta. Sentarse en la audiencia y ver una película juntos puede ser placentero porque lo estamos haciendo en el mismo momento. Como caminar en silencio con alguien, ver una película en grupo puede ser más agradable que hacerlo solo, sin plena conciencia de este hecho. Este placer proviene de la sincronización y coordinación facilitadas por la atención inmóvil. Alternativas como cantar o gritar requieren mayor esfuerzo para sincronizarse. Sin embargo, la atención silenciosa es frágil. A diferencia de alguien que se queda dormido discretamente, una persona que atiende su celular rompe nuestra intención compartida, señalando que no está prestando atención conjuntamente.

Ver una película en silencio y con atención permite una experiencia colectiva valorada sin necesidad de reflexión explícita. Además, esta vivencia favorece el compartir de emociones y afectos. Hitchcock buscaba estandarizar las respuestas del público, creando una emoción de masa: “Si ha diseñado correctamente una película en términos de su impacto emocional, el público japonés gritará al mismo tiempo que el público indio”. (WILLIAMS, 2004, p. 168). Un ejemplo es *Psycho* (*Psicosis*,

en español) (1960), en la que Hitchcock exigía que el público viera la película de principio a fin, sin interrupciones. Sorprendentemente, los espectadores aceptaban esta regla. ¿Por qué?

Este análisis destaca cómo la disciplina y la sincronización colectiva no solo intensifican la experiencia estética en el cine, sino que también refuerzan los lazos entre los espectadores. La atención colectiva absorbente amplifica las reacciones emocionales y corporales, haciendo que el miedo sea más intenso y efectivo. Como Williams (2004, p. 185) argumenta:

Lo que vemos aquí es la concepción del público como un grupo con una solidaridad común: someterse a una experiencia de excitación y miedo mezclados, y reconocer esas reacciones en los demás, e incluso quizás representarlas unos para otros.

La experiencia de ver *Psycho* (1960) bajo las reglas de Hitchcock, no solo se disciplinó al público, sino que también se intensificó el placer colectivo, permitiendo que los espectadores compartieran y representaran sus reacciones. Este fenómeno ocurre en varias experiencias cinematográficas, donde la atención silenciosa y la reacción conjunta moldean la percepción y el impacto de la película.

La espectadoridad silenciosa y atenta es una práctica históricamente construida y culturalmente aprendida. Kennedy (2009) destaca que todas las respuestas del público son socializadas, y Butsch (2000, p. 2) reafirma: “cómo los discursos públicos construyen a las audiencias, cómo las audiencias se conciben y qué hacen son contingentes históricamente”. Esto refuta la idea de un progreso lineal hacia la autodisciplina (Foucault) o supresión del afecto (Norbert Elias), porque las reacciones expresivas también son socialmente aprendidas. Al comparar el cine con la cueva de Platón, espectadores silenciosos y atentos existen desde hace milenios, evidenciando la construcción histórica de esta práctica.

No es una visión unánime que una audiencia silenciosa y atenta implique un tipo de colectividad. Miriam Hansen (1991) y Thomas Elsaesser (2002), por ejemplo, defienden la individualización, y aquí confronta esa tesis. Los autores argumentan que los cambios en el estilo, el

direccionamiento, la exhibición y las normas de comportamiento impactan en la recepción colectiva. Al contrastar el cine primitivo y el clásico, ven una regulación creciente de la platea. Hansen (1991) valora el bullicio y las expresiones espontáneas, mientras Elsaesser (2002) lamenta la disciplina impuesta. El cine primitivo permitía mayor movilidad e interacción: los espectadores fumaban, bebían, leían y comían, creando una “organización alternativa de la experiencia pública” (Hansen, 1990, p. 233).

La transición de los *nickelodeons* para los cines-palacio y del cine de atracciones, el paso al cine clásico de Hollywood resultó en la individualización de los espectadores. Hansen (1990) describe una “institucionalización del voyeurismo privado en un espacio público”, donde un “consumidor invisible y privado” reemplaza a la “platea social” — o “colectiva”, según Elsaesser (2000). Hansen (1991) menciona un “aislamiento endémico al aparato clásico”. El cine, que antes era vibrante y comunicativo, se convirtió en una multitud solitaria de receptores. Châteauevert y Gaudreault (2001, p. 190) lamentan que “¡con el silencio, el régimen de consumo de películas puede haber permitido que el espectador pasara imperceptiblemente de un modo solidario a un modo solitario de consumo!”.

Hansen (1991) y Elsaesser (2002) siguen un enfoque crítico válido en los años 1990 y 2000, pero que pasa por alto aspectos de la fenomenología colectiva de la audiencia. El regreso de la fenomenología y el enfoque en la emoción y el afecto en el cine permiten descripciones más matizadas de las interrelaciones entre los espectadores. Sugieren que nuevos modos de exhibición y normas llevaron a una absorción aislada, sobrestimando el impacto de la película y subestimando la experiencia colectiva. Sin embargo, como cuestiona Tröhler (2012, p. 67), ¿no sería posible que, “dirigidos como individuos, nos sintamos simultáneamente insertos en la multitud”?

Hansen (1991) y Elsaesser (2002) vinculan la esfera pública y la audiencia colectiva a la comunicación verbal y la interacción expresiva, contrastándolas con la recepción silenciosa del cine clásico de Hollywood. La tesis de la individualización resulta convincente desde esta perspectiva, pero reduce la vida social a la interacción cara a cara. Experiencias colectivas como tocar música, meditar o lamentar en silencio evidencian

formas alternativas de conexión. Hansen (1991, p. 95) denuncia la regla del silencio como una supresión de la clase media de las “normas de convivialidad y expresividad de la clase trabajadora”, mientras Elsaesser (2002) ve la recepción silenciosa como un comportamiento aprendido. Ambos romantizan la expresividad popular, ignorando que la atención y la acción conjuntas pueden generar otro tipo de colectividad.

Existe una tensión entre la idea de espectadores clásicos homogéneos y la de un espectador aislado. Además, suponer que las audiencias ruidosas de los *nickelodeons* formaban un colectivo es problemático. Hansen (1991) sostiene que la transición del cine primitivo al clásico subyuga las distinciones sociales y culturales entre los espectadores, transformándolos en un grupo homogéneo. Pero si esas distinciones eran marcadas, ¿cómo podría existir una verdadera audiencia colectiva?

La tesis de la individualización contradice el crecimiento de las audiencias urbanas. A finales de los años 1920, el Roxy (Nueva York) albergaba a más de 6.200 espectadores y el Ufa-Filmpalast (Hamburgo), a más de 2.700. ¿Se veían estos espectadores como una multitud solitaria? En comparación con los pequeños teatros callejeros, la experiencia colectiva cambió. Si solo fuera una pérdida, ¿por qué fue aceptada? Quizás porque también hubo una ganancia, ignorada por Hansen (1991) y Elsaesser (2002).

Mi reevaluación de la audiencia silenciosa y atenta puede parecer retrógrada o restrictiva, especialmente frente a la crítica brechtiana-benjaminiana de la Escuela de Frankfurt hacia la cultura de masas y a la recepción “burguesa” contemplativa y acrítica, que sostiene la tesis de la individualización. Sin embargo, esa no es mi intención. Mi defensa de la audiencia silenciosa también aplica a la recepción de obras experimentales, vanguardistas y modernistas. Aunque un thriller de Hollywood como *El Silencio de los Inocentes* (1991) parezca el ejemplo típico, la atención centrada en una película de autor como *Persona* (1966) en un museo de cine demuestra el mismo principio. No afirmo que esas películas se experimenten de la misma forma, pero que, donde hay silencio y atención, el cine funciona como una acción conjunta.

En segundo lugar, mi argumento sobre la audiencia silenciosa no refuerza una visión “burguesa” de la experiencia estética. Conuerdo con

Benjamin (2002, p. 116) al distinguir la recepción solitaria de la pintura de la recepción colectiva del cine, este último descrito como “un objeto de recepción colectiva simultánea”. Sin embargo, a diferencia de ello, no celebro la distracción como emancipadora. Defiendo que ver una película en silencio y atención crea una situación rara en la que no hay disonancia de intenciones, necesidad de coordinación o exigencia de interacción verbal. Esto no significa descartar Benjamin (2002) ni normatizar a la audiencia silenciosa, sino reconsiderar sus beneficios sin una prescripción normativa.

En tercer lugar, mi argumento no presupone una absorción ingenua y acrítica, sino que permite un distanciamiento crítico y reflexión. La atención silenciosa colectiva puede, además, favorecer la reflexión. En ese sentido, Alexander Horwath (*apud* PANTENBURG, 2012, p. 92) compara el cine al museo:

En el clima socioeconómico y cultural actual, el espacio espacial y temporalmente inflexible del cine es potencialmente más propicio a una experiencia reflexiva o crítica del mundo a través de imágenes que la mayoría de los espacios museísticos.

Sin embargo, la acción conjunta discutida aquí se basa en la filosofía social analítica y en las teorías de la acción, no en la ciencia política. No equivale al activismo, aunque no excluye formas políticas de acción a largo plazo.

Por último, pero no menos importante, en mi libro sobre la fenomenología del miedo en el cine, argumenté que las reacciones expresivas pueden favorecer a la colectividad (HANICH, 2010a). Gritar colectivamente en momentos de shock, por ejemplo, es una forma de comunicación que posibilita una experiencia compartida. Aunque este ensayo no celebra la comunicación del público, eso no implica rechazo a estos modos de espectadoridad. Solo propongo una heurística para diferenciar tipos de experiencia colectiva — incluyendo al público silencioso y atento.

Al destacar que incluso la espectadoridad silenciosa y atenta implica una experiencia colectiva, mi argumento enfatiza lo que está en juego en la creciente individualización de la experiencia cinematográfica. No se trata de nostalgia por la experiencia teatral, sino de demostrar

que ver una película solo en silencio no equivale a verla en silencio con otros. La atención colectiva silenciosa posibilita un tipo distinto de colectividad, alineado con sociedades individualizadas que aún anhelan experiencias compartidas. Ver una película en el cine es un acto social — una acción conjunta con intenciones y sentimientos colectivos.

Conflicto de interés: nada a declarar.

Fuente de financiamiento: Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior.

Traducción y adaptación: Ana Caroline Fogaça Barbosa - <https://orcid.org/0009-0004-5280-7081>

Disponibilidad de los datos de la investigación: Todo el conjunto de datos que respalda los resultados de este estudio está disponible previa solicitud al autor correspondiente.

Referencias

- BARTHES, R. Leaving the movie theater. In: BARTHES, R. *The rustle of language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 345-349.
- BAUDRY, J.-L. Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. In: ROSEN, P. (Org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986a. p. 281-298.
- BAUDRY, J.-L. The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema. In: ROSEN, P. (Org.). *Narrative, apparatus, ideology*. Nova York: Columbia University Press, 1986b.
- BENJAMIN, W. The work of art in the age of its technological reproducibility: second version. In: BENJAMIN, W. *Selected writings 1935-1938*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- BIRÓ, Y. The fullness of minimalism. *Rouge*, v. 9, 2006.
- BUTSCH, R. *The making of American audiences: from stage to television, 1750-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- CASSETTI, F. Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. *Montage/AV*, v. 19, n. 1, p. 11-35, 2010. <https://doi.org/10.25969/mediarep/334>
- CHÂTEAUVERT, J.; GAUDREAU, A. The noises of spectators, or the spectator as additive to the spectacle. In: ABEL, R.; ALTMAN, R. (Org.). *The sounds of early cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- COCHRANE, T. Joint attention to music. *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 1, p. 59-73, 2009. <https://doi.org/10.1093/aesthj/ayn059>
- ELSAESSER, T. Narrative cinema and audience-oriented aesthetics. In: BENNETT, T. *et al.* (Org.). *Popular television and film*. Londres: BFI, 1981. p. 270-282.

- ELSAESSER, T. The New New Hollywood: cinema beyond distance and proximity. In: BONDEBJERG, I. (Org.). *Moving images, culture and the mind*. Luton: University of Luton Press, 2000. p. 187-203.
- ELSAESSER, T. Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde: vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: ELSAESSER, T. *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels*. Munique: Edition Text + Kritik, 2002. p. 69-93.
- GERRIG, R. J.; PRENTICE, D. A. Notes on audience response. In: BORDWELL, D.; CARROLL, N. (Org.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. p. 388-403.
- GILBERT, M. Mutual recognition, common knowledge, and joint attention. In: RONNOW-RASMUSSEN, T. et al. (Org.). *Hommage à Wlodek: philosophical papers dedicated to Wlodek Rabinowicz*. 2007. Disponível em: www.fil.lu.se/hommageawlodek. Acesso em: 24 out. 2012.
- GILBERT, M. Walking together: a paradigmatic social phenomenon. *Midwest Studies in Philosophy*, v. 15, 1990.
- HANICH, J. *Cinematic emotion in horror films and thrillers: the aesthetic paradox of pleasurable fear*. Nova York: Routledge, 2010a.
- HANICH, J. Collective viewing: the cinema and affective audience interrelations. *Passions in Context*, v. 1, n. 1, 2010b.
- HANICH, J. Watching a film with others: towards a theory of collective spectatorship. *Screen*, v. 55, n. 3, p. 338-359, 2014. <https://doi.org/10.1093/screen/hju026>
- HANICH, J. *The audience effect: on the collective cinema experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- HANSEN, M. Early cinema: whose public sphere? In: ELSAESSER, T. (Org.). *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: BFI, 1990. p. 228-246.
- HANSEN, M. *Babel and Babylon: spectatorship in American silent film*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- KENNEDY, D. *The spectator and the spectacle: audiences in modernity and postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- KREBS, A. Dialogical love: analyzing joint action. Library of Living Philosophers' Volume on Martha Nussbaum, 2010. Disponível em: <http://www.ethics-etc.com/wp-content/uploads/2010/02/krebs.pdf>. Acesso em: 24 out. 2012.
- KRIEBICH, A.; GALLAGHER, S. Joint attention in joint action. *Philosophical Psychology*, 2012.
- KUBELKA, P. The invisible cinema. *Design Quarterly*, n. 93, p. 32-36, 1974. <https://doi.org/10.2307/4090908>
- LINDSAY, V. *The art of the moving picture*. Nova York: Macmillan, 1915.
- MORIN, E. *The cinema, or the imaginary man*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2005.
- O SILÊNCIO DOS INOCENTES. Direção: Jonathan Demme. Produção: Edward Saxon, Kenneth Utt, Ron Bozman. Estados Unidos: Orion Pictures, 1991. 1 DVD (118 min.).
- PAGIS, M. Producing intersubjectivity in silence: an ethnographic study on meditation practice. *Ethnography*, v. 11, n. 2, p. 309-328, 2010.

- PANTENBURG, V. Attention, please. Notizen zur Aufmerksamkeitsökonomie in Kino und Museum. *Kolik.film*, n. 14, 2010.
- PANTENBURG, V. 1970 and beyond: experimental cinema and installation art. In: KOCH, G. *et al.* (Org.). *Screen dynamics: mapping the borders of cinema*. Viena: Synema, 2012. p. 78-92.
- PAUL, W. Laughing screaming: modern Hollywood horror and comedy. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- PERSONA. Dirección: Ingmar Bergman. Producción: Ingmar Bergman. Suécia: AB Svensk Filmindustri, 1966. 1 DVD (85 min.).
- PSYCHO. Dirección: Alfred Hitchcock. Producción: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 1 DVD (109 min.).
- SCHMID, H. B. *Wir-Intentionalität: Kritik des ontologischen Individualismus und Rekonstruktion der Gemeinschaft*. Freiburg: Alber, 2005.
- SCHMID, H. B. Shared feelings: towards a phenomenology of collective affective intentionality. In: SCHMID, H. B. *et al.* (Org.). *Concepts of sharedness: essays on collective intentionality*. Heusenstamm: Ontos, 2008. p. 59-86.
- SRINIVAS, L. The active audience: spectatorship, social relations and the experience of cinema in India. *Media, Culture and Society*, v. 24, n. 2, p. 155-173, 2002. <https://doi.org/10.1177/016344370202400201>
- TRÖHLER, M. Orte des Spektakels bewegter Bilder. Filmische Dispositive und ihre Atmosphären. In: BRUNNER, P. *et al.* (Org.). *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, 2012. p. 53-71.
- WILLIAMS, L. Discipline and fun: Psycho and postmodern cinema. In: KOLKER, R. (org.). *Alfred Hitchcock's Psycho: a casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 168.

Sobre el autor

Julian Hanich: Profesor de Estudios de Cine en el Departamento de Artes, Cultura y Medios de la Universidad de Groningen, Países Bajos. Su investigación se centra en las emociones y afectos del público, en la experiencia cinematográfica y en cuestiones relacionadas con el estilo cinematográfico. E-mail: juhanich@yahoo.de.

Recibido: 31/03/2025

Aceptado: 17/04/2025