

El cine y la masas

EDMUNDO E. EICHELBAUM

NACIDO EN BS. AIRES en 1923. Estudió en la Facultad de Derecho de Buenos Aires, donde se graduó de escribano, profesión que dejó definitivamente en 1956 para dedicarse al periodismo como teórico del cine. Ejerció la crítica como "amateur" desde 1951 en la revista Gente de cine y como profesional desde 1955, en que ingresó en la revista Mundo Argentino. Fue profesor de teoría general del cine e introducción a la estética del cine en el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. En la actualidad es profesor de la Escuela dependiente del Instituto Nacional de Cinematografía. Permaneció varios años en París como corresponsal del diario El Mundo, en el que hoy es jefe de la sección teatro. Dirigió la colección "Estudios Cinematográficos" (Losange). Tradujo del francés varios libros sobre cine.

LAS relaciones que pueden establecerse entre la cinematografía y las masas, son bastante más complejas y ricas de lo que pudiera parecer si se juzga por el tipo de reflexiones habituales acerca del mercado cinematográfico y de sus fenómenos aparentes. Una brumosa cortina cubre la realidad y la oscurece, por obra del enorme despliegue publicitario que afecta a los fenómenos propios del cine. Y las nociones corrientes, las que determinan de pronto criterios de producción y criterios comerciales, las más realistas para muchos espíritus ingenuos, demuestran en ciertos momentos una irrealidad tan manifiesta que les impide comprender siquiera sea superficialmente los cambios producidos en aquellas relaciones. Sin embargo, un ejército de apócrifos periodistas, publicistas y expertos, vive en el mundo entero de la explotación de esos falsos conceptos y de los infinitos errores y confusiones que determinan. Aunque corren permanente y desesperadamente detrás de las preferencias de las masas, nunca alcanzan a comprenderlas y muy frecuentemen-

te las pierden de vista, por lo menos en su significación. Intuyen vagamente que el cine tiene algo que ver con las masas; pero ese punto de partida tiene connotaciones que no llegan a descifrar. Por eso confunden sus propias trampas publicitarias con la realidad.

Por otro lado, críticos que pretenden adoptar, para la consideración de las obras filmicas, pautas valorativas que responden a otro período, signado por una concepción individualista del arte, desconocen a su vez esas relaciones y contribuyen a aumentar la confusión, al elaborar una teórica esquizoide, cuyos postulados dividen irreconciliablemente la visión cultural del cine de la visión para las masas. En nombre de principios que en cuanto a las obras cinematográficas fracasaron desde los comienzos, se intenta presentar un cine para iniciados como divorciado del cine para los grandes públicos. Tampoco esta concepción responde seriamente a la realidad. En la práctica, los auténticos creadores cinematográficos se reclutaron, en el período llamado "del cine mudo", entre quienes menos preconceptos tenían en cuanto al arte y a la cultura tradicionales. Los artistas e intelectuales de sólido prestigio en otros campos, especialmente en el teatro y la literatura, protagonizaron experiencias que hoy, fuera de su valor histórico, carecen de toda otra significación. Pienso, como ejemplo bien concreto, en la serie del "Film d'art" francés, rotundo fracaso de la asociación del crítico Jules Lemaitre, escritores como Henri Lavedan, Anatole France, Jean de Richepin, Victorien Sardou, Edmond Rostand y otros, y actores de la Comédie Française, como Monnet-Sully, Le Bargy, Albert Lambert, Bartet, Sara Bernhardt, etc. *El asesinato del duque de Guisa*, única obra de esa serie que tuvo repercusión en 1908, cuando se estrenó, actualmente resulta ridícula y provoca risa —que no era propósito de sus realizadores provocar— y no puede competir con algunas de las buenas películas que hiciera George Méliès aún antes de esa fecha. Pero Méliès no se consideraba un artista, sino que continuaba con los medios cinematográficos, el tipo de obras que presentaba en su sala de teatro (el Teatro Robert Houdin), destinadas a un público eminentemente popular: cuentos de hadas; obras de ilusionismo y terror, con trucos y aparatos mecánicos; "trozos de vida" de fuerte impacto sentimental, etc.

Junto con una corriente torpemente comercial se creó una corriente torpemente cultural. Ambas asumieron una lucha estéril, marginada respecto del auténtico desarrollo de las relaciones entre el cine y las masas.

UNA PROBLEMÁTICA MÚLTIPLE

Si se ha repetido hasta el cansancio que el cine es un arte-industria, que la cinematografía es un arte de masas y que se trata del arte de nuestro tiempo, no parece que a esas palabras se les haya acordado la significación que tienen. Algunos teóricos y críticos comprendieron tempranamente la naturaleza del fenómeno peculiar que implicaba el cinematógrafo como nuevo medio expresivo, nacido de la sociedad actual. Pero después hubo un largo período de oscurecimiento en ese sentido. Actualmente, una amplia bibliografía teórica sobre cine ha superado, en ese campo, ingenuas concepciones anticuadas. Pero sus conclusiones no están suficientemente divulgadas, ni siquiera en el dominio puramente cinematográfico.

Es preciso reconocer que las relaciones del cine con las masas son tan complejas como para que haya costado y cueste tanto todavía establecer bastante claridad en la materia.

Curiosidad mecánica, medio de reproducción y proyección de fotografías en movimiento, medio documental, lenguaje de comunicación, nueva forma de espectáculo, universo creativo, instrumento didáctico e informativo, el cine mantiene desde sus orígenes una condición que no ha experimentado modificaciones pese a su evolución técnica y al gradual dominio de sus posibilidades expresivas por parte de los realizadores: se presencia en una sala obscura, con muchos espectadores; cada película ha sido realizada para ese fin y solamente se justifica su rodaje si la ven millares de espectadores. Las características mismas del cine como medio mecánico, como técnica de realización y, consecuentemente, como medio expresivo, hacen que sólo se pueda concebir en una sociedad de masas y para el consumo de masas. En sus respectivos tiempos históricos, las pirámides egipcias o las catedrales medievales, tenían sentido solamente porque habían sido concebidas y realizadas para una colectividad y para una colectividad con valores homogéneos compartidos. Pero los portales de Notre-Dame de París nada hubieran dicho a un contemporáneo tártaro o chino, en cuanto a la comprensión inmediata de los valores depositados en ellos. El cine nació en una sociedad que se desarrollaba en sociedad de masas, con colectividades abiertas, con una división del trabajo en escala internacional y con una economía destinada a convertirse aceleradamente en economía de mercado.

Cuando nació, pues, el cine asumió caracteres técnicos y posibilidades expresivas que resumían el desarrollo de estructuras sociales y económicas modernas y la formación de una cultura identificada en gran

medida con ellas. La unión del científico, el maquinismo, la industrialización y la cultura de masas, en plena evolución y crecimiento, determinó desde el primer momento las concretas formas que adoptaría. Por eso, los primeros críticos y teóricos hablaron de la "Era de la imagen", de un "Lenguaje universal, sin fronteras" y emplearon tantas fórmulas igualmente significativas de un entusiasmo que implicaba el descubrimiento de un medio auténticamente nuevo y que se socializaba con asombrosa celeridad. El hecho de que en aquellos inicios las películas recogieran asimismo supervivencias culturales de tiempos anteriores, sólo demuestra que los productores y realizadores aún debían descubrir el universo que iba a abrirse a través de las lentes de la cámara, y que nuestra época acumula la experiencia creadora de la humanidad.

Una prueba de que el carácter de arte de masas es propio del cine como tal, podemos tenerla si imaginamos a un aficionado poseedor de una cámara filmadora, sistemáticamente empeñado en registrar con ella su vida y la de los seres que le rodean, cuyas películas rodadas y copiadas se acumularan en su casa. Hay muchos aficionados como ese que imaginamos. Pero no podríamos concebirlo proyectando con idéntico afán sus películas para sí mismo. Es seguro que sólo lo hará cada vez que reúna un público, por lo menos aparentemente interesado en verlas. Y, de todos modos, eso no es lo que llamamos *el cine*, sino sólo un derivado. Porque lo que, en cambio, jamás podríamos imaginar razonablemente, es una empresa productora, un equipo de técnicos, libretistas, obreros, intérpretes, expertos de laboratorio y operadores, que se movilizaran para filmar una película destinada a solazar a doscientos o trescientos espectadores de gusto exquisito. Tampoco podríamos comprender que así ocurriera, si los espectadores fueran mil, dos mil o tres mil.

LA "ERA DE LA IMAGEN"

Un realizador soviético dedicado desde hace muchos años a la enseñanza de cine, León Kulechov, hizo una experiencia para sus alumnos que aclara muy bien el momento en que se crea lo que ha dado en llamarse "el lenguaje cinematográfico". Unió la misma imagen filmada de un actor, en un gesto prácticamente neutro desde el punto de vista expresivo, con distintas situaciones: un niño durante su desayuno, una mujer de luto que se acerca a una tumba, etc. En cada caso, el rostro siempre idéntico del actor parecía expresar sentimientos muy diversos, derivados de la asociación automática —en la sensibilidad del espectador— de ese rostro con las otras imágenes. Esa significación diferente se crea porque

las imágenes sólo adquieren su significación total, cinematográficamente, cuando están asociadas a las que las preceden y siguen, y conforman un lenguaje de aprehensión inmediata, sensible, sin las normas rígidas de una gramática. Es sabido que Eisenstein lo comparó con los lenguajes ideográficos, a los que se asemeja mucho más, por cierto. La historia de los últimos setenta años demuestra, de manera indiscutible, la socialización en escala internacional de ese lenguaje, con una celeridad absolutamente nueva para la experiencia humana. Cuando los primeros teóricos del cine, alrededor de 1910, presintieron que se abría una nueva era, la de la imagen, y que la comprensión directa de ese lenguaje visivo trascendería fronteras idiomáticas y culturales, expresaban un entusiasmo que quizá se haya perdido o atenuado, provocado por la aparición de un medio capaz de revolucionar las fuentes de la formación cultural en el mundo contemporáneo. Hubo después quienes trataron de analizarlo a fondo y a menudo llegaron a hablar de “gramática” y de “sintaxis” cinematográficas, pretendiendo también establecer normas de construcción. Pero los artistas se encargaron, por su parte, de destruir paso a paso esas reglas y de encontrar formas cada vez más sutiles para una comunicación con los públicos. Actualmente, no se puede dudar de la enorme plasticidad de ese lenguaje, que permite transmitir —prescindiendo de las revelaciones del diálogo— la vida interior de personajes como los de *Diario de un cura rural* de Bernanos, en la versión fílmica realizada por Robert Bresson.

Pero lo que importa para nuestro objeto, aún por encima de la incalculable influencia del cine en la vida contemporánea y su incidencia sobre fenómenos colectivos concretos (el status de la mujer, la extensión internacional de fenómenos de contagio colectivo, etc.), es el cambio introducido en las fuentes de la formación cultural y el consecuente desplazamiento del dominio de esas fuentes. Eso es, justamente lo que trataremos de esclarecer.

Si pudo hablarse de una “era de la imagen” y si muy tempranamente —en 1924— un teórico como Bela Balazs llamó la atención acerca de una cultura visual como complemento de la cultura intelectual derivada de la invención de la imprenta, es porque la relación fundamental del cine con las masas, la que explica modalidades que se desarrollaron desde 1895, reside en ese carácter de nueva fuente de formación cultural, que presupone los caracteres de la imagen fílmica y de la cinematografía como arte.

ACCESO AL LENGUAJE

Aunque el desarrollo industrial y comercial del cine haya cobrado su nivel actual en el período del cine sonoro, lo cierto es que su impulso fundamental estaba dado cuando regía el llamado "cine mudo". Bastaría recordar hechos olvidados o poco conocidos, que hacen a la historia de la extensión internacional de los negocios cinematográficos, en la primera década del siglo, signada por luchas a veces sangrientas para apropiarse de patentes y derechos, así como por la "piratería" de copias y otras violencias. En 1912, por ejemplo, Georges Méliès ya estaba prácticamente arruinado por la competencia internacional, a pesar de que pocos años antes su prosperidad le obligó a mantener una filial en los EE. UU. Las experiencias de sonorización del cine, para recordar otro episodio muy significativo, se hicieron paralela y contemporáneamente con las que arribaron al perfeccionamiento de la cámara filmadora y del proyector. En 1889 Edison fue recibido en su estudio, de regreso de un viaje por Europa, con una película en la que aparecía su principal colaborador dándole la bienvenida. Ese breve film estaba sonorizado. Sin embargo, los intereses internacionales del negocio cinematográfico no permitieron el lanzamiento del cine sonoro sino en los umbrales de la década de 1930, entre otras cosas *porque temían que la utilización del lenguaje hablado creara fronteras que dificultaran la distribución internacional de las películas*, problema inexistente en el cine "mudo" gracias a la universalidad del lenguaje de las imágenes.

Películas como *Fiebre*, de Louis Delluc, o *Menilmontant*, de Dimitri Kirsanoff, cuyas imágenes formulan narraciones completas en sí mismas y ricas en sugerencias acerca de la vida interior de los personajes, ambas de la década de 1920, no incluyen títulos impresos. Y una obra maestra como *La Pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer, aunque contiene numerosos "carteles" explicativos o con fragmentos de diálogos impresos, vale por la fuerza y belleza de sus imágenes visuales, que no necesitan tales aditamentos. Esa culminación de un estilo del cine "mudo", de la que tanto se ha hablado, implicó precisamente la socialización del lenguaje cinematográfico, su adopción por públicos masivos, no sólo en los países de origen de las películas sino en el mundo entero. Por eso las luchas sangrientas de los comerciantes.

El lenguaje escrito requiere una comprensión conceptual previa, para llegar a la sensibilidad del lector. El lenguaje de la imagen en movimiento opera en sentido contrario: penetra por la sensibilidad y pone en acción el pensamiento. Todas las teorías sobre el montaje de un film

parten de ese hecho primario. Y es también por eso que se ha comparado tantas veces al cine con la música. La imagen proyectada sobre una pantalla muestra un universo vivo, que se mueve ante nuestros ojos y en el cual penetramos gracias a la movilidad de la cámara filmadora: desde un plano general, que muestra un conjunto de seres y de cosas en un ámbito espacial determinado, podemos acercarnos hasta particularizar nuestra atención en un personaje, a quien vemos como si estuviéramos a su lado. En seguida, la cámara se acerca aún más y ya es sólo su rostro lo que podemos ver, tan cerca suyo estamos. Y todo eso sin salir de nuestra butaca de espectadores. Pero todavía podemos llegar a una mayor proximidad, hasta percibir las irregularidades de su piel, los casi imperceptibles temblores de su nariz al respirar. Es casi un contacto físico aunque se trata de un fantasma hecho de luces y sombras. Hemos partido de un ambiente espacial poblado, nos acercamos a un grupo humano, después a un sólo ser y ahora llegamos a una peculiar intimidad con ese ser. Esa múltiple experiencia continua, que nos devuelve una realidad física valorizada y cargada de significaciones, es la que vienen haciendo las masas humanas de todo el mundo con su participación en el universo fílmico. Y a diferencia de lo que ocurre con las otras formas de expresión, apela a una experiencia de la realidad propia de todos los seres humanos. No requiere una preparación cultural anterior, una iniciación, sino el redescubrimiento de nuestra propia experiencia sensible. El universo fílmico une imágenes fragmentadas, las relaciona en una mostración que se asemeja a nuestra manera de ver el mundo que nos rodea. Sólo que es una experiencia *condensada*, en la cual desaparecen infinitos momentos de transición privados de una significación que exceda lo vegetativo (salvo cuando existe un propósito concreto en esa dirección). Y allí reside la proximidad con un universo onírico. Creemos en el universo fílmico por la fuerza, la importancia, la gravedad, la carga emocional y de misterio que cobra su contenido físico y la peculiar tensión de las relaciones que se establecen, así como porque nos sentimos inmiscuidos en y aludidos por ese universo: nos está dedicado (Cfr. "L'Univers filmique", Etienne Souriau y otros). Como nos está "dedicado" el mundo en que vivimos y, cuando así lo sentimos y tomamos conciencia de la responsabilidad de existir en el mundo, todo ese universo físico toma de pronto un relieve tenso que nos hace vibrar y nos compromete con el mundo también de una manera física y a la vez significativa.

Las masas de espectadores no necesitan reflexionar sobre estos fenómenos para sentirse incluidas en el universo fílmico. Les ocurre de modo espontáneo, porque el cine llama a esa experiencia, que la rutina

cotidiana adormece, pero que reside en nosotros. La formación cultural basada en la palabra escrita, estableció una intermediación entre esa experiencia sensible del mundo y nuestra comprensión. Y el intermediario substituía imágenes por conceptos. El cine es, también, un intermediario. Porque implica imágenes que *reproducen* un universo. Pero no substituye la experiencia visual por conceptos, sino que restablece el tránsito de la imagen al concepto, es decir, el camino natural de la aprehensión sensible de la realidad a su comprensión inteligente. Y por eso su vigencia como medio expresivo es universal, no exige una preparación, es apta para las masas.

UNA CONSECUENCIA REVOLUCIONARIA

Ese acceso natural de las masas al lenguaje cinematográfico, que permitió la acelerada difusión del cinematógrafo, coincide además con necesidades propias de las formas de vida contemporáneas. Si significa un retorno a la valoración del universo físico y a la experiencia natural de captación del mundo a través de imágenes individuales, hecho que podría calificarse como un regreso a formas primitivas de conocimiento, aparece también como el más apto para una internacionalización del conocimiento en términos de gran velocidad y de gran facilidad de comunicación. Velocidad y facilidad de comunicación que nivelan las posibilidades y el uso de ese medio. El empresario, el técnico ejecutivo, el jefe de oficina y el obrero, se encuentran aún sin saberlo en la utilización de las películas que se van estrenando en una ciudad determinada para participar en el mundo contemporáneo. Y la repetición semanal de ese hecho, produce una homogeneización de los medios más normales de formación cultural.

MASAS PROTAGONISTAS

Por otra parte, el carácter industrial del cine en la era de la economía de mercado, hace que las películas se produzcan pensando en las masas y contando con ellas. El "ideal del hombre medio" como patrón para la escala de valores que se emplea en las películas de producción corriente, ha forjado otro aspecto de esa homogeneización: el ángulo de enfoque de los problemas pasa por la mentalidad de clase media, la que resume de algún modo pasado y futuro, modelos de clases altas y visión masificada (Cfr. Hauser, "Historia social de la literatura y el arte", último capítulo, titulado "Bajo el signo del cine"). Pero las clases medias, sir

El cine y las masas

ubicación social estable y definida, generan también los sectores rebeldes y renovadores, precisamente a causa de su permanente movilidad y de su falta de arraigo real en formas sociales definitivas. Por otra parte, presionadas por todos lados, sus individuos con mayores dotes de lucidez y con más fuerza creativa, pueden independizarse fácilmente de intereses clasistas que están lejos de ser claros y agobiantes. Y, en la medida —muy grande, casi exclusiva— en que el cine se encuentra en manos de individuos de clase media, traduce tanto sus niveles de mediocridad y conformismo como sus rebeldías y renovaciones. Los grandes intereses industriales y comerciales del cine, que dictan las pesantes “líneas generales” de producción, destinadas a la emisión de productos que mantengan a las masas en un estado de sumisión al “status” vigente, no pueden impedir una especie de permanente “contrabando ideológico”, verificado —no siempre conscientemente— por quienes escriben para el cine, lo dirigen y lo interpretan.

Hay algo más. Lo que hemos llamado las características del universo fílmico, en especial esa revalorización del mundo físico, trasciende las posibilidades de utilización deliberada del cine en un sentido conservador. El poder de la imagen en esa dirección, ha despertado en todos los hombres aquella adormecida comunicación concreta con el universo. Lo que se muestra tiene un gran poder de convicción por encima de las explicaciones y tergiversaciones. De otro modo no se justificaría la inquieta y persistente vigilancia de las censuras sobre el cine, mucho más severa que la que se ejerce sobre la prensa escrita, los libros o el teatro. Esa vigilancia se basa en los intereses de las clases dominantes, que vagamente comprenden el poder revolucionario del desplazamiento producido en cuanto a las fuentes de formación cultural. Y esto es válido para los países capitalistas, pero también para las camarillas dirigentes en los países llamados socialistas. Además, las censuras luchan contra las contradicciones internas de todos los regímenes políticos. En el mundo capitalista, la contradicción fundamental está dada por el afán de lucro de los productores y comerciantes cinematográficos, que los impulsa a registrar y halagar las voluntades de las masas. De pronto, esas voluntades se encauzan hacia un interés específico por la liberación sexual. Y las películas referidas al sexo se producen en gran cantidad y variedad. Entre ellas, muchas que contienen el impulso claro que lleva a una nueva moral, más limpia y libre que la impuesta por la sociedad convencional. Nuevos modelos de conducta sexual, para el hombre y para la mujer, se dibujan en los personajes de las películas. Y la censura resulta impotente para detener esa marcha. Ocurre que esa nueva moral choca con las estructuras existentes y, muy

rápida­mente, el problema sexual y moral se convierte en un problema político. A través de este proceso, el cine ha contribuido —pensamos que en magnitud decisiva— al cambio extraordinario en el status de la mujer en el mundo contemporáneo. Es un hecho irreversible, cuyo símbolo podría ser Brigitte Bardot explicada por Simone de Beauvoir.

Desde luego, el desplazamiento en las fuentes de formación cultural no se limita al fenómeno de liberación sexual, que damos como un ejemplo ya bastante claro. En otros órdenes, incluida la crítica a la deshumanización suicida de la sociedad en que vivimos en Occidente, como la que formulan películas como *El Eclipse*, de Michelángelo Antonioni, o *El silencio*, de Ingmar Bergman, se llega a un “contrabando ideológico” directamente impostado sobre las estructuras de la sociedad y sus superestructuras culturales. Recordemos *Las manos sobre la ciudad*, de Francesco Rosi, *Los hijos de Hiroshima*, de Kaneto Shindo, o *Los seres queridos*, de Tony Richardson, entre muchas otras.

Aún en las películas comunes, las de criterio puramente comercial, en cuanto están realizadas con un mínimo sentido de la realidad, aparecen innumerables elementos reveladores, que el público de masas capta con toda agudeza. La represión de una huelga obrera o la de un movimiento artístico, aunque se encuentren justificadas con argumentos políticamente conservadores en el texto, resulta mucho más cercana a la verdad en las imágenes. Los excesos de violencia que se ven en los films comunes, revelan también mucho sobre el endeble edificio moral del mundo tradicional y el espectador medio lo siente. Los “héroes” convencionales pueden aleargar momentáneamente, pero producen igualmente una reacción contraria. Las masas rechazan una película de “cow-boys” en la que se acusa de perversidad a un indio o a un mexicano, mientras se pretende ensalzar al rubio “héroe” que representa inexistentes superioridades raciales y de civilización, aunque sea quien mata con más eficacia.

En el sector llamado socialista, la contradicción existe también. Las camarillas gobernantes que pretenden imponer normas para la creación y, como ocurre en la Unión Soviética, generaron un conformismo rosado de distinto signo, tienen resortes más eficaces para la censura que los países regidos por criterios comerciales. Sin embargo, su cinematografía sólo avanza en la consideración de los públicos cuando deja pasar alguna inquietud crítica. La contradicción se da, de todos modos, entre los intereses culturales de las masas y las rígidas normas impuestas para crear una mentalidad de sumisión intelectual. También allí los textos pueden explicar las cosas de una manera y las imágenes revelar otra cosa. Por ese motivo, en la Unión Soviética estuvo prohibida durante tantos años

El cine y las masas

la película *Octubre*, de Eisenstein, a raíz de la visión de la revolución de 1917 que aparecía claramente en esa obra.

Lo que importa es que las masas, en formas que varían a través del tiempo, se adueñan de ese medio expresivo por ser sus destinatarios normales. Cuando los personajes de un film pertenecen a las altas clases sociales, están vistos desde un nivel de masas. Cuando no es así, salen de las clases medias e, inevitablemente, reflejan sus contradicciones e inquietudes, sus miedos y sus frustraciones, que en medidas y maneras diversas son compartidas por las masas. Y el mundo que se revela en el cine, por encima de las estructuras argumentales rosadas o sectarias, es un mundo de injusticia, crueldad, frustración e insatisfacción.

Pocas veces, sin embargo, el cine se sumerge en medios obreros o rurales. Los intelectuales y artistas que realizan las películas, se sienten alejados de esos medios. Sólo se aproximan cuando los obligan inquietudes y problemas que pueden compartir en cierta medida con esos otros estratos sociales. Al asomar, como partes de la multitud, los obreros o el proletariado rural resultan, pese a todo, cargados de una fuerza que rara vez alcanzan en la literatura de ficción o en el teatro. Es que la relación de los seres humanos de esas clases sociales con el universo físico, adquiere aquellos caracteres de inquietante tensión de que hablábamos. Y las posibilidades de identificación del espectador se hacen enormes.

Es siempre el hecho decisivo de que el cine aparece como un vehículo de captación de la realidad —de la realidad visible y de sus sugerencias— que restituye una experiencia vital normal y, por lo mismo, subyacente en la estructura del hombre como ser total, el que fundamenta la relación del llamado “séptimo arte” con las masas. Desde su aparición, el cine ha pasado a ser el vehículo de uso más frecuente, aunque se disimule detrás de su utilización como entretenimiento evasivo. Pero es que la evasión no anula el funcionamiento total de la personalidad humana. Dos horas de distracción inofensiva en una sala cinematográfica, aportan infinitas sugerencias sobre modelos de conducta y sobre la relación de los hombres con el universo físico —incluidos los otros seres vivos, humanos o no—. Y entre esas sugerencias surgen las que se refieren a la vida cotidiana, a las necesidades primarias y a las necesidades creadas por la evolución de la sociedad. Las aspiraciones de las masas se confrontan y renuevan a través de ese conocimiento de adquisición casi siempre no-consciente. Y cuando la emoción estética se produce, porque el film llega a ser una obra de arte, entonces la carga de riqueza significativa de sus imágenes penetra mucho más profundamente en el espectador y sacude sus fibras más ocultas.

Apropiado por las clases dominantes, en sus estructuras de producción, distribución y exhibición, el cine desborda esos límites. Nivelada a todas las clases como fuente de formación cultural y retorna invariablemente a las masas. Su universo es el universo todo de los hombres, con sus contradicciones y puertas abiertas a un futuro mejor. Las masas toman de él lo que les hace falta para construir una imagen del mundo, de la sociedad y del ser humano, que no pueden regimentar los poseedores. Y por su carácter de arte para masas, nacido en una sociedad de masas, no hay privilegios para acceder al dominio de su lenguaje expresivo. Desde estos aspectos fundamentales, es posible partir para un análisis pormenorizado del fenómeno cinematográfico tal como se ha dado hasta ahora.