
Estética

Lo nacional y lo universal en el arte cinematográfico

EDMUNDO E. EICHELBAUM

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. Nació en la Capital Federal 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. En la actualidad es jefe de la página de cine y teatro del diario Democracia. Dirige la colección "Estudios Cinematográficos", de la editorial Losange (Buenos Aires). Tradujo del francés los libros FUNCIÓN DEL CINEMATÓGRAFO (Ed. Siglo XX) y EL "WESTERN" O EL CINE NORTEAMERICANO POR EXCELENCIA (Ed. Losange). Como crítico de cine ha realizado programas por televisión y Radio Nacional

ESTE tema, referido a todos los aspectos de la creación artística, es tratado someramente, como pasando por encima, en los tratados de Estética y en los libros que se refieren a problemas estéticos. Y resulta lógico que así sea, ya que su solución, poseyendo una clara orientación teórica en materia de arte y creación literaria, no puede jamás quedar obscurecida por aspectos ideológicos y aún decididamente políticos, como ocurre entre nosotros. Para que no se confunda en modo alguno nuestra posición, aclaremos que no negamos la posibilidad, la oportunidad, la validez y aún la perennidad que puede tener un arte comprometido. Sólo creemos que hay arte comprometido y arte que no lo está, por razones que quizá se vayan aclarando a lo largo de este trabajo. Menos aún negaríamos las infinitas modulaciones que imprime a la obra estética el tiempo en que ha sido creada y las raíces alimentadas en el terreno social que la obra estética tiene, positiva o negativamente, se-

gún los casos. Nuestro punto de partida, pretende únicamente hacer notar que no es lícito contestar a ningún interrogante formulado en términos que hagan problemático lo nacional frente a lo universal, en materia de arte, si no es partiendo de una posición teórica estética; porque todos los demás puntos desde los cuales queramos contemplar la posible respuesta, se refieren en el mejor de los casos a elementos, a componentes, pero no al ser de lo artístico y, en nuestro caso específico, al arte cinematográfico.

Mas todavía es preciso añadir otra aclaración: en el cinematógrafo, todos aquellos factores acerca de los cuales hemos hecho la advertencia anterior, cobran una importancia mucho mayor que en las otras artes y no pueden ser excluidos del análisis. Queda por saber si, pese a ello, la consideración teórica es o no, en última instancia, independiente de ellos y en qué términos puede serlo. Por último, debemos añadir que, además, el arte todo de nuestro tiempo revisa sus principios esenciales y descubre sus profundas raíces sepultadas en íntimas capas de la vida social, inseparables de su propia historia.

ESCUETA INTRODUCCIÓN TEÓRICA

Es innecesario detenerse (en un artículo de esta naturaleza y extensión) a demostrar que los productos de la creación estética, nacidos como actos individuales, en determinado momento se socializan y pasan a adquirir una vigencia colectiva, ya sea en un medio social local, nacional o internacional. Es que toda creación artística consiste en la trasmutación espontánea de elementos elaborados subjetivamente en valores objetivos, en valores que tienen vigencia para la colectividad.

Pero aquellos elementos subjetivos nunca son meramente individuales, porque el hombre no es nunca el producto de un desenvolvimiento puramente individual. El hombre es un proceso permanente, cuyas facetas y elementos no podemos concebir como un desarrollo aislado, desligado del medio, de los demás hombres. Así, la subjetividad de cada individuo es un tejido sutil de claras y oscuras instancias propias, a través de las cuales se desliza, cobrando formas en permanente transformación, todo lo que el hombre recibe desde fuera y todo lo que él mismo crea. Y ambas series de movimientos de la

ESTÉTICA

subjetividad, carecen de franteras claramente delimitadas; más bien se trata de un único proceso ininterrumpido, en el cual coexisten lo que pueden ser creaciones y los elementos allegados por la receptividad.

De allí que lo objetivo tenga sus raíces sumergidas en la propia subjetividad de cada individuo. De lo contrario, no podría comprenderse la mera posibilidad de hacer objetiva una creación espiritual. Ni siquiera podría concebirse la noción misma de *objeto*, ya que se eliminaría la posibilidad racional de que existiera una instancia objetiva que se hiciera presente al sujeto de modo que éste la recibiera como ajena a su individualidad.

Existe, pues, un punto en que el plano objetivo y el plano subjetivo se encuentran, se penetran, se comunican, se confunden. No otra cosa significa, en última instancia, el hablar de un *espíritu objetivo* respecto del cual los espíritus individuales serían sólo manifestaciones contingentes, temporales. Y se dé o no a una concepción del espíritu absoluto una explicación teológica o metafísica, es indudable que su origen depende de la comprobación de ese problema quizá central de toda filosofía: la fundamental vinculación entre lo objetivo y lo subjetivo, misterioso lugar de imponderables que hasta ahora ninguna filosofía ha indagado satisfactoriamente.

Diversas dualidades que animan las milenarias búsquedas del pensamiento humano: espíritu-materia; individuo-sociedad; cuerpo-alma; subjetividad-objetividad; traducen de diversos modos esa dualidad esencial que de pronto se restituye a una unidad: la relación entre lo objetivo y lo subjetivo, que es la directamente intuída por el hombre en su experiencia vital. Desde que nace, el ser humano se desarrolla espiritual y físicamente mientras va precisando los rasgos de una diferenciación entre su subjetividad y lo que le es objetivo. En forma directa, como vivencia, el hombre sólo conoce dos clases de objetos individuales: los que permanecen en la intimidad de su subjetividad y los que son exteriores a ella. Y esa dualidad que se presenta a su experiencia directa, se refracta infinitamente en la historia del pensamiento.

UNA PUERTA HACIA LO IDEOLÓGICO

Si salimos del campo puramente filosófico, vemos que el pensamiento de la humanidad ha profundizado —en su impotencia para una solución que todavía se vislumbra como lejana— el abismo entre ambos polos, fragmentando enormemente la visión del ser humano. Esa fragmentación exhibe a cada instante su inoperancia, produciendo efectos en el campo social y político, mediante tendencias que tratan de restituirnos una unidad en lo que al hombre concierne. Se quiere volver a ver al ser humano como una totalidad, y a veces la búsqueda de una solución de ese tipo adopta formas brutales y energúmicas, en las corrientes llamadas totalitarias, que pretenden volvernos a una unidad de visión por medios violentos.

Pero aparte de semejantes desviaciones y excesos, la necesidad de encontrar una visión menos atomizada del hombre, existe. Existe, por ejemplo, cuando se señala una tendencia deshumanizada en algunas corrientes del pensamiento o del arte modernos; existe cuando se advierte hasta qué punto el avance de las ciencias particulares se ha producido a costa de una concepción unitaria del hombre, atomizando —por la excesiva especialización— el campo de la cultura y por la excesiva división del trabajo social, el de la vida de relación.

Comprobar semejantes problemas no es nuestro objeto y, por otra parte, se lo ha hecho exhaustivamente en los más importantes aportes al pensamiento contemporáneo, desde los más diversos campos: filosofía, sociología, crítica de arte o literatura, etc. Lo que nos interesa para preceder nuestro estudio específico, es subrayar que una dualidad de idéntica naturaleza es la que se manifiesta cuando se advierte una creciente separación —en la sociedad contemporánea— entre la lucha por el respeto de la condición humana y los derechos individuales por un lado, y la justicia social por otro; o cuando, para el hombre actual, se plantea en forma angustiosa la contradicción generada —¡en el seno mismo de cada espíritu individual!— entre la lucha por la vida y las aspiraciones a una realización personal de acuerdo con “los más elevados intereses del espíritu”.

ESTÉTICA

EL ARTE Y EL HOMBRE

Pero todas esas contradicciones, esas dualidades, no tienen solamente un carácter histórico; hay como una correspondencia entre ellas y ciertas conmociones que hasta ahora parecen ser propias de la naturaleza humana. Así es como el hombre siente en todas las épocas, como pueden atestiguarlo todas las riquezas literarias y artísticas de la humanidad, que ha tenido siempre ciertos medios de experimentar de pronto una restitución a su unidad esencial consigo mismo y con el cosmos. Esos medios han sido siempre, para todos los hombres, de naturaleza reveladora (aunque cada hombre individual olvide instantáneamente esas experiencias después de haberlas vivido). Hay momentos, en efecto, en que cualquier hombre se siente elevado a esa unidad esencial por fuerza de una suerte de arrobamiento peculiar, que podríamos decir lo transporta al nivel de ese *espíritu absoluto*, haciéndole sentir inexplicablemente que como espíritu individual participa de él. Una de las fuerzas que suscita tan extraordinaria promoción a un plano de comprensión inmediata y total de todas las instancias de su propio ser como integrado unitariamente a un ser objetivo, es el amor. Sin duda, otra fuerza que opera de un modo semejante, es el sentimiento religioso en determinadas personas.

El otro vehículo de tal integración, es el arte. Basta pensar en el simple hecho de que un ser educado en nuestro siglo, con un acervo inmenso (prácticamente inabordable en su totalidad) de riquezas artísticas acumuladas a través de los siglos, es capaz de permanecer arrobado en la contemplación de una pintura realizada en las paredes de una cueva, en edades prehistóricas, por un ser que apenas si tenía algo que ver con lo que hoy es un hombre, para comprender el alcance de esa fuerza peculiar de la experiencia estética, que reside en su carácter de objetivación de la creación subjetiva¹ de un espíritu individual. Y ese proceso de objetivación sólo puede ser comprendido si se lo ve a la doble luz de ese juego entre la subjetividad y la

¹ En caso del ejemplo propuesto, que nos parece ineludible, no es lícito hablar de "creación subjetiva", desde luego, pero lo hacemos así para no confundir las cosas y dada la brevedad del espacio de que disponemos.

objetividad que le acuerda su socialización. Y en ese juego reside —más que en los vericuetos íntimos del alma humana individual— el misterio de la creación estética. Ya que la creación comienza como fenómeno individual, pero sólo se concreta como tal, sólo queda sancionada como *arte*, cuando se transforma en un valor socializado. En ese sentido —más profundamente— puede hablarse del arte como un proceso, con mayor rigor que si sólo nos refiriéramos al hecho de la gestación en la subjetividad individual.

Estas consideraciones generales nos llevan en realidad a nuestro verdadero punto de partida, pero explicado tal como nosotros lo entendemos: la validez objetiva de los valores estéticos y su trascendencia respecto del individuo considerado aisladamente. En este concepto queda, asimismo, planteada una concepción del sentido social del arte que supera el ingenuo esquema que atiende únicamente a aspectos temáticos (que por serlo no pueden definir al arte como tal) o a las actitudes ideológicas más o menos envasadas en formas confundibles con expresiones artísticas, pero que constituyen en realidad fenómenos publicitarios.

Desde tal posición, debemos considerar ahora que la socialización de los valores estéticos —como la de los demás valores— adopta desde luego formas concretas, condicionadas históricamente y en cada período histórico por las características de los sectores culturales tomados verticalmente —estratos sociales— u horizontalmente —culturas nacionales o continentales—. Un proceso en cierto modo equivalente al de la gestación subjetiva de las creaciones estéticas y su socialización como valores estéticos, se produce en el seno de los grupos culturales o de los períodos históricos culturales. Es dentro de los límites de grupos o períodos, donde se elaboran valores cuya vigencia se va ampliando, como los efectos de una vibración, hasta lograr primero una socialización relativa, restringida por así decirlo, y luego un más amplio grado de socialización. Cuando determinados valores alcanzan, en su concreta expresión como obra de arte, una dimensión que llamamos universal, trascienden el grupo o el período en que han sido gestados y se incorporan a la historia universal del arte. Sólo entonces la obra está acabada, la creación estética se ha producido ciertamente. Por eso la labor de la crítica, del análisis, del estudio, pertenece asimismo al proceso de creación estética, en cuanto opera sobre el proceso de so-

ESTÉTICA

cialización de los valores estéticos y de los medios que el hombre tiene para expresarlos concretamente.

ARTE NACIONAL Y ARTE UNIVERSAL

Creemos que los innumerables equívocos y falsas polémicas sobre un arte nacional y un arte universal obedecen a la ausencia de claridad en los planteos teóricos previos, a una ausencia de sentido histórico y a una aceptación acrítica de la dualidad objetivo-subjetivo. Desde luego, existen otras causas de confusión: una concepción puramente individualista o una concepción nacionalista, casi siempre referidas a otros aspectos ideológicos y no rigurosamente teóricos en cuanto al arte se refiere.

Desde nuestro punto de vista, con los supuestos previos que hemos esquematizado, un arte nacional no es el que promueve un encasillamiento en meras alusiones a ciertas características locales, tomadas en transcripción directa y apenas elaborada. Tal concepción terminaría por aceptar (aún sin darse cuenta) la no participación del espíritu —que, repitámoslo una vez más, no es una instancia aislada como una ostra cerrada, no es, para decirlo un poco gruesamente, ni un ente puramente individual ni un mero apéndice de la sociedad— o por omitir la raíz última sumergida en ciertas entrañables zonas del espíritu comunes a todos los hombres. El folklorismo rasante, librado a sí mismo, desprovisto de impulso hacia una ampliación de su estadio de socialización, puede tener (y habitualmente tiene), el carácter de acarrco de elementos concretos, de obscuras materias aún sin respuesta en el campo de los valores socializados. Pero nada más.

Por otro lado, la concepción abstracta de un arte universal preservado desde su nacimiento de toda continencia, de todo contacto con las impurezas vitales y con los procesos históricos, lejos de conducir a la trascendencia máxima nos lleva a la trivialidad. Lo ejemplifica claramente la historia de las artes abstractas, que cuando pierden entre los pliegues de sus arabescos la expresión del drama humano que ha llevado a un artista o a un pueblo a manifestarse en formas puras, cae en el dominio de las formas supremas y más amplias, que por serlo tanto carecen finalmente de definición, como ocurre con los conceptos máximos. A este punto se puede llegar, a igual de lo que ocurre

con el folklorismo estrecho, por el camino de la máxima subjetividad o por el de la objetividad absoluta. Porque el artista es un hombre concreto, el producto concreto —en lo individual— de determinado proceso histórico; y los pueblos, los grupos sociales, también son concretos en su existencia histórica. De modo que los artistas son hombres cuyas creaciones se dan en la realidad como manifestaciones de un espíritu en formas contingentes, reales, individuales, en cuanto son las creaciones de un hombre que habita en un lugar determinado de la Tierra, en un momento histórico determinado y conoce a hombres determinados que pertenecen a determinado conglomerado social. La universalidad de los valores se da a través de un proceso real de socialización y no en manera abstracta. Así como no hay manera de conocer al Hombre con mayúscula en una experiencia directa, sino como un producto de la abstracción intelectual. La universalidad, el espíritu absoluto, como instancias ajenas a esa socialización de los valores, constituyen idealidades no realidades concretas. Nosotros conocemos tan sólo hombres concretos, de carne y huesos y con un espíritu peculiar que anima esas carnes y esos huesos y en el cual, a su vez, alienta aquello que hace posible la universalización social de los valores.

El llamado arte nacional, si sólo atiende a aquellos elementos de una realidad no elaborada con ese fermento que nace en la subjetividad con aspiración hacia lo objetivo, será nacional en cuanto menciona esa realidad circundante, pero no será arte en cuanto no trasciende la mera apreciación individual de un aspecto de la realidad objetiva. Para que sea arte debe poseer esa fuerza particular que da en unidad lo subjetivo y lo objetivo, como una experiencia directa e indiscutible, única e innumerable.

El llamado arte universal, si sólo atiende a idealidades tomadas en sí mismas, será la expresión de ideas mas no será arte tampoco, ya que quedará en el plano de la dualidad objetivo-subjetivo insuperable por los medios puramente intelectuales o puramente empíricos; y su producto quedará en la esfera de una objetividad absoluta, que no proviene de ese juego de la promoción de una creación subjetiva al plano de la objetividad sin perder su peculiaridad esencial, sino de la elaboración ideal, abstracta, racional, de relaciones de por sí ideales.

ESTÉTICA

EN EL DOMINIO DEL CINE

Pero es hora de traducir estas reflexiones al lenguaje de las imágenes cinematográficas. El cine, como han hecho notar varios de sus teóricos más importantes (Béla Bálazs, especialmente), nos proporciona un magnífico medio para estudiar las peculiaridades del fenómeno artístico, ya que es la única de las artes nacidas bajo la mirada del hombre histórico y cuando las explicaciones teóricas y los estudios históricos sobre las otras artes poseen una apreciable riqueza. Y con referencia a este problema, la peculiar *realidad* de la imagen filmica nos permite obtener de ella testimonios de asombrosa fuerza de convicción.

Si analizamos la naturaleza ambivalente del cinematógrafo —arte-industria por excelencia— advertimos que si su aspiración como industria tiende a la conquista de mercados en la más amplia escala mundial, su vocación como arte lo lleva a la misma extremada universalidad como lenguaje. Pero esa coincidencia de fondo de las dos facetas del cinematógrafo, no se produce sin contradicciones ni cíclicos vaivenes. En efecto: la aspiración universal del cine-industria se contradice a menudo, en diversos países y épocas, con la búsqueda de una fuerte cinematografía de consumo interno, generalmente poco apta para la exportación. No obstante, esa búsqueda se realiza bajo la orientación de los intereses industriales. Es casi permanentemente el tipo de producción que se fabrica en nuestro país, bajo el pomposo título de “cine argentino”.

Por su parte, la vocación del cine-arte tiende de pronto, en diversos países y épocas, a la temática y las formas “nacionales”. Es también, casi permanentemente, el grito de orden de los intelectuales argentinos que se acercan al cine o miran hacia él.

En este aspecto tan característico de nuestra cinematografía, podemos apoyar ahora nuestro razonamiento. Hay momentos en que los críticos más exigentes declinan su severidad respecto de ciertas producciones nacionales, con gran asombro de intelectuales que ven al cine con los equidistantes y solos ojos del hombre de cultura general o especializado en otra cosa. Esos intelectuales se desorientan y sonríen con sospecha respecto de la seriedad o la honestidad del crítico. Sin embargo, no hay en ese relajamiento de la severidad del crítico, nada

de inexplicable. Es que el ojo avezado, la sensibilidad despierta del crítico hacia la expresividad cinematográfica, le permiten vislumbrar en determinadas imágenes fílmicas valores que están recién en proceso de socialización². Es esa su contribución a la creación estética. Quizá un ejemplo concreto pueda aclarar esta afirmación: dos films del veterano realizador cinematográfico Leopoldo Torres Ríos merecieron una benevolencia particular de la crítica, muy discutida por otros intelectuales. Son ellos "Edad difícil" y "Demasiado jóvenes". En ambas películas, bajo un ropaje de lugares comunes, de soluciones convencionales y de caídas en lo sentimental, encerradas en alusiones directas a modalidades ya no sólo nacionales sino incluso típicamente pertenecientes a la ciudad de Buenos Aires, se encierran valores con una clara aspiración a lo universal. De pronto, en un repliegue de la vulgaridad, asoma la revelación de la unidad del ser humano. Basta, para que ello se produzca, el impacto peculiar de una imagen. Y gracias a eso, el primero de los films nombrados encontró un eco del cual también se sorprendieron extraordinariamente los intelectuales un poco alejados del cine: mereció el premio más importante en un festival cinematográfico internacional celebrado en Filipinas, en competencia con algunas buenas obras de la cinematografía mundial. Sus personajes poseen características que los describen como habitantes de nuestra ciudad capital; pero expresan valores humanos en proceso de socialización y, por eso mismo, capaces de ser vividos como experiencia directa de la unidad del ser humano como instancia subjetivo-objetiva, por hombres que habitan en lugares lejanos y ajenos. Ya no se trata, pues, del sentido "nacional" encerrado del cine, aunque se mantenga en las imágenes un tono propio, indudablemente gestado en esta comunidad y no en cualquier otra.

Pero si abordamos nuestro tema desde un nivel más general y de principios, podemos ver que el cinematógrafo reproduce a su manera aquel dualismo de que hablábamos. Traducido a sus caracteres propios, puede plantearse del siguiente modo: la imagen fílmica (figura-

² Sería muy interesante, aunque no disponemos de espacio, analizar la función de la crítica en la creación de los valores estéticos; pero nos remitimos a las concepciones de Max Benze que pueden hallarse en la versión castellana de su "Estética". Digamos que el crítico, en términos generales y visto desde la sociedad en la que actúa, tiene por función la de anticiparse a la sanción social propiamente dicha de los valores estéticos.

ESTÉTICA

ción dinámica) tiende a la vez a la singularidad circunstanciada (por el hecho de ser fotografía, reproduce una realidad físicamente concreta) y a la universalidad expresiva (el lenguaje de la imagen "real" es comprensible para todos). Y la historia del cine, que podemos analizar —como hemos anticipado— con toda precisión, ya que ha transcurrido ante nuestros ojos y relativamente queda documentada, nos indica con claridad el proceso de la socialización gradual de los valores expresivos de la cinematografía como arte. Béla Bálazs nos da en las páginas iniciales de "El film", algunos ejemplos perfectamente verificables de la reacción experimentada ante la imagen cinematográfica por algunas personas que habían quedado aisladas respecto de la socialización de los medios expresivos del cine. En esos casos aislados podemos leer con certeza el papel de la socialización de los valores estéticos a *contrario sensu*: es así como quienes no han participado del proceso de socialización o no han podido heredar sus resultados bebiéndolos en formas culturales ya estabilizadas, permanecen impermeables a la expresividad que transmite esos valores. En los casos concretos citados, quienes no habían participado del proceso de socialización de las formas expresivas cinematográficas, no comprendían esas formas como lenguaje que pudiera comunicarles los valores estéticos suscitados por la imagen fílmica. Es decir, no podían participar del diálogo entre artista y espectador, del cual nace la obra de arte como tal.

LA HISTORIA DEL CINE Y LA TEORÍA

Las teorías estéticas que insisten esencial o exclusivamente en la obra de arte como creación espiritual, a la que consideran por lo tanto como indiferente respecto de las obras de arte concretas y sus medios específicos, no pueden explicar de ningún modo ese plano de coincidencia, de comunicación entre lo objetivo y lo subjetivo. Aunque deban sin embargo, como en el caso de Croce, recurrir a una utilización teórica de las obras de arte concretas, asignándoles un papel que permanece incomprensible.

La historia del arte cinematográfico y su veloz socialización en nuestros días, asesta a esas teorías un golpe poderoso, porque ilustra acabadamente un proceso dialéctico. Sesenta años atrás, una máquina

capaz de producir fotográficamente imágenes en movimiento, aparecía como un objeto de curiosidad, como un juguete científico, como un medio exclusivamente de reproducción. Esa manera de ver tal máquina era universal, resultaba indiscutible. Los hermanos Lumiere por un lado y Edison por otro, padres prácticamente simultáneos de la culminación de una larga serie de inventos y descubrimientos que llevaron al cine, concibieron sus respectivos aparatos como instrumentos de la curiosidad científica y popular. Los hermanos Lumiere lo demostraron negándose a facilitar su aparato a quien (solitario y clarividente en ese entonces) deseaba aplicar su fantasía a la máquina maravillosa —Georges Méliès—; Edison lo estableció con su rasante visión comercial del aparato reproductor.

Y bien: la chispa que la presentación de aquella máquina reproductora (lo contrario, por definición, de algo creativo) produjo en el espíritu de Georges Méliès dió comienzo a la evolución que haría de esa curiosidad científica y popular un medio de expresión estética. Los films de Méliès comenzaron por ser meros “divertissements” realizados con la ayuda del nuevo aparato. No tuvieron entonces otra claridad; pero con el tránsito del tiempo, los valores creativos que Méliès incorporó a sus películas fantásticas y humorísticas, se socializaron. Hoy, algunos Méliès son para nosotros auténticas creaciones artísticas. Más aún: la evolución del cine, la socialización de sus medios expresivos y, por lo tanto, de los valores estéticos que ellos suscitan, han transformado en obra de arte a algunos antepasados del cinematógrafo, como los dibujos animados de Emile Reynaud, anteriores al cine de los Lumiere.

Pero el proceso que transformó aquellas creaciones individuales en obra de arte, gravitó a su vez sobre el lenguaje mismo del cine. Paradójicamente, a la vez que sancionó la calidad artística de los primitivos del cine antes mencionados, condenó su manera de hacer cine, apegada aún a los balbuceos de la época de la “máquina reproductora”. Y llegó a transformar nuestra visión de la máquina misma: hoy los teóricos del cine no se refieren prácticamente al carácter “reproductor” de la filmadora, sino a su “papel creador”. La cámara cinematográfica, en la obra teórica de todos los pensadores importantes que han estudiado al cine, se humaniza, se espiritualiza, se constituye mediante una peculiar transferencia en el lugar donde se concreta el

ESTÉTICA

encuentro entre el plano objetivo y el subjetivo, que hace posible la creación estética cinematográfica.

Y es esa cámara la que capta determinada realidad, en determinado lugar y con determinados seres, y que si se la emplea con ese sentido que le ha asignado la actividad creadora cinematográfica, funde en la imagen filmica el plano subjetivo y el plano objetivo: produce valores que son nacionales como materia del arte, en todo caso, pero que son universales como aspiración a trascender, a valer verdaderamente.

Ya dijimos al comienzo que en el cine los problemas del arte se dan de un modo más fuertemente definido. A través de su historia, la falsa dualidad entre el arte nacional y el arte universal, queda también definitivamente superada. Por encima de la diversidad de lenguas y de culturas, lo que podríamos denominar la *cultura universal de la imagen* se abre camino paso a paso, desde los inicios de una cinematografía como medio expresivo independiente. Los teóricos del cine, que pudieron anticiparse a la realidad misma del arte fílmico, con lo que su contribución a la creación estética cinematográfica es mayor que la de los críticos de las artes milenarias, porque está vinculada a la socialización misma del medio expresivo, hablaron desde hace muchos años de la necesidad de alcanzar una cultura visiva (Jean Epstein, Béla Bálazs, Eisenstein, etc.) y entrevieron también su gradual desarrollo social. Actualmente, después de varias décadas durante las cuales algunas generaciones de jóvenes se han formado en todo el mundo mientras participaban del proceso de socialización del lenguaje fílmico, la generalización del cinematógrafo (y la televisión) ha alterado ciertas creaciones sociales; como algunos tipos de literatura popular. Cuando los medios oficiales discuten la influencia del cinematógrafo en la delincuencia infantil y juvenil y le atribuyen varios otros procesos sociales contemporáneos, no hacen más que sancionar la naturaleza universal del lenguaje fílmico y su superación —como medio expresivo— de aquella falsa dualidad. Lenguaje de vigoroso poder de convicción, lenguaje que algunos nos demuestran como el más “realista” mientras otros nos convencen de que es el más “surrealista”, con evidente razón por ambas partes, el cinematógrafo no puede limitarse a la manifestación local y encerrada, a la vez que no puede abdicar de su concreto carácter imaginativo. De allí que lo nacional

como opuesto a lo universal no puede siquiera ser discutido en el ámbito fílmico, a la luz de un análisis serio. Hay una permanente evolución dialéctica en su historia que lo hace evidente. Podríamos referirnos, en los momentos actuales, al irresistible volumen de las llamadas coproducciones, colaboración entre cinematografías de diversas naciones que día a día internacionaliza, universaliza al máximo la producción misma de obras cinematográficas. Pero ni siquiera hace falta aludir a un fenómeno de promoción tan actual que podría discutirse como no sancionado por la historia. Basta con detenerse a considerar la gestación de las cinematografías nacionales y las influencias decisivas que en ellas han operado, como así también la universalidad de determinados géneros cinematográficos, para comprender que quede demostrada nuestra posición. El cine norteamericano, por ejemplo, aclamado desde siempre como primera culminación en una gran industria-arte nacional en su historia, no ha hecho sino asimilar permanentemente a sus filas a los directores, intérpretes, libretistas, fotógrafos, músicos, etc., que llegaban a cierta calidad en cinematografías de todos los países, especialmente en Europa. Los nombres de realizadores y artistas como Joseph von Sternberg, Lubistch, Murnau, Mauritz Stiller, Greta Garbo, Marlene Dietrich, William Dieterle, Fritz Lang, Emil Jannings y tantos otros, testimonian nuestra afirmación. Pero, podría decirse, el fundador real del cine norteamericano fué David Wark Griffith, profundamente ligado a tradiciones nacionales y a esquemas mentales muy propios de ciertas regiones de su país. Es verdad, pero: ¿no es el mismo Griffith quien, según insospechable y terminante confesión de S. M. Eisenstein, gravitó decisivamente sobre los primeros creadores de la cinematografía soviética? ¿Y no puede decirse que fué el propio Eisenstein quien, con su trabajo de dos años, dió origen a lo mejor de la cinematografía mexicana?

Si, de acuerdo a nuestro esquema teórico, hemos vinculado de tal modo la historia a la gestación misma de los valores estéticos, desde el momento en que la historia es el proceso de su socialización, es decir, de su vigencia efectiva como valores, datos históricos como los que anteceden, cuya cantidad y calidad debieran ser estudiadas pormenorizadamente, nos proporcionan una auténtica sustentación para la dilucidación teórica de estos problemas.

ESTÉTICA

Sobre estas bases, según creemos, puede edificarse una concepción depurada de las limitaciones anacrónicas que presenta una oposición entre lo nacional y lo universal en el arte en general y en el arte fílmico en particular. Y creemos también que estos temas, superados en general, son debatidos en nuestro medio por influencia de factores ajenos a la limpia especulación teórica y a la verdadera labor de creación. Aquellos factores oscurecen una zona bien iluminada del pensamiento moderno y sólo pueden ser la vía de entrada de intereses de un orden muy diferente. Las vinculaciones del arte con el hombre como unidad y, por lo tanto, con todas las actividades humanas, no puede ser esgrimida para desnaturalizar un problema claro. Y es esa posición la que hemos pretendido fundamentar con este trabajo.