

Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2014).

RESEÑA

RECUERDOS DEL FUTURO

Daniel Villalobos

El pasado nunca muere. Ni siquiera es pasado.

William Faulkner, *Réquiem por una monja*.

No habíamos venido al mundo a ser felices sino a ver películas.

Héctor Soto, entrevista-epílogo de *Una vida crítica*.

LA IDEA DE PROGRESO

Para aquellos cinéfilos que nacimos en Chile en los primeros años de los setenta, hubo dos grandes puertas de entrada al medio en su contexto general. La primera fue la colección de fascículos de la *Enciclopedia Salvat del 7º Arte*, publicada en 1980 y cuyo enorme despliegue de textos e imágenes era un trabajo colaborativo de varios redactores y archivistas. La segunda fue la *Historia del cine* del español Román Gubern, en los dos volúmenes de edición de bolsillo que la editorial Lumen sacó al mercado en 1971 luego de la edición original de 1969.

El libro de Gubern, a diferencia de los fascículos Salvat, era el trabajo de un solo hombre. Y sigue siendo, 45 años después, un despliegue impresionante en su aliento y ambición, quizás el último gran esfuerzo

DANIEL VILLALOBOS. Escritor. Coescribió la cinta *El club*, de Pablo Larraín. Autor de los libros *El sur* y *El tren marino*. Email: kingkongpalace@gmail.com.

en el idioma español por registrar y dar sentido al desarrollo de un medio de expresión que, para la segunda mitad del siglo XX, ya estaba claramente situado como el arte clave del período. En esa categoría, su única competencia cercana digna de citarse podría ser la extensa investigación que el francés Georges Sadoul hizo durante años y que culminó en *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días* (editada en español por Siglo XXI en 1972).

La *Historia del cine* de Gubern tuvo reediciones en 1987 y 1989. Su última versión, publicada en octubre del 2014 por Anagrama,¹ incluye los epílogos y actualizaciones que Gubern le agregó en 1987, en 2001 —a propósito del centenario del cine— y en el año 2014, cuando se centró en el auge del cine digital y la producción multimedia.

Como toda “historia general de”, el libro de Gubern tiene mucho de obra épica, novela coral y, también, de esfuerzo inútil: todo autor dedicado a cubrir en solitario décadas de un proceso cultural o social está destinado a fracasar. Los contornos de ese fracaso —las lagunas no descubiertas, los vacíos en el retrato del proceso— terminan conformando la mirada que el autor entrega sobre el tema.

El aporte del autor en este caso es ofrecer una mirada del cine construida sobre la idea de progreso. Gubern cree distanciarse de los primeros realizadores y espectadores cinematográficos cuando indica que el cine llevó al límite el cumplimiento de las ansias de realismo plástico que venían surgiendo desde el Renacimiento. Sin embargo, el espíritu de su libro se hace eco, no de los años del hipismo y las marchas del 68, sino del optimismo industrial decimonónico que esos mismos fenómenos pusieron en duda. Las 662 páginas de *Historia del cine* están construidas sobre dos progresos que corren en paralelo: el técnico y el artístico. Gubern opone a la carrera armamentística de los científicos y empresarios (el desarrollo del sonido, del color, de cámaras más livianas) la velocidad prodigiosa con que los artistas van haciendo uso de la novedad del año para abrir caminos de expresión.

En este sentido, es interesante detenerse en las páginas que dedica a un solo título, el famoso *La llegada del tren*, filmado por los hermanos Lumière y cuyo estreno mundial —junto con otros cortos de sus

¹ Román Gubern, *Historia del cine* (Barcelona: Anagrama, 2014). Ésta es la versión reseñada propiamente tal. En adelante, las referencias a este libro se harán tan sólo con el número de página.

creadores— marcó el inicio del cine como espectáculo y entretenimiento masivo. Esta efeméride legendaria (28 de diciembre de 1895) ocurrió en un ex salón de billar ubicado en el sótano del Grand Café de París. Los Lumière eligieron debutar su invento en ese lugar porque era pequeño y temían un fracaso. De hecho, nos informa Gubern, la taquilla final de la primera función de cine de la historia apenas alcanzó para pagar el arriendo de la sala. Otro dato significativo y poco mencionado es que los Lumière, quienes nunca tuvieron mucha fe en el potencial económico de su creación, aun así se habían tomado el tiempo de invitar a un selecto grupo de personalidades. Entre ellas, un director de museo, un productor del Folies Bergère y el director del teatro Robert Houdin: Georges Méliès.

Méliès, por supuesto, terminaría siendo uno de los hombres que sacaría al cine del simple registro y lo llevaría al terreno del sueño y el relato fantástico. Ante todo, sería uno de los primeros en dar el salto conceptual respecto a la comprensión del invento de los Lumière, que Gubern resume de manera ejemplar al decir que el impacto de los cortos en el público no tenía que ver con los temas elegidos: “No fue la salida de una fábrica o la llegada de un tren lo que llamó la atención de los espectadores —pues eran cosas vistas mil veces y bastaba con acudir a la fábrica o a la estación para contemplarlas—, sino sus *imágenes*, sus fidelísimas reproducciones gráficas” (las cursivas son del original, 27).

La perfección con que la tecnología replica la vida —la ilusión de vida— será para artistas como Méliès el germen de lo que hoy llamamos relato cinematográfico: si vemos en una pantalla a seres humanos en movimiento, lo natural es preguntarnos de dónde vienen y qué les va a suceder después. Pero, para que eso ocurra, para que el cine empiece a replicar no sólo la realidad sino el discurso sobre ella que hasta 1895 era patrimonio exclusivo del teatro y la literatura, tenía que aparecer su lenguaje.

Como explica Gubern, en eso radica, también, la importancia de un corto como *La llegada del tren*:

Desde el punto de vista técnico esta película encierra un interés indiscutible porque, a pesar de estar rodada con la cámara fija, contiene toda la gama de encuadres que pueden aparecer en una película moderna y que van desde el plano general hasta el primer plano. (29)

Todo lo que le importa a un cinéfilo moderno ya estaba contenido en un corto de menos de un minuto. Pero para que ese lenguaje se expandiera y alcanzara sus límites, tenía que justificar sus costos. Tenía que volverse un negocio y eso exigía la fundación de una industria.

Esa expansión natural (que precede y a veces corre paralela con la expresión artística del cine) le interesa a Gubern en tanto es la columna vertebral de su relato. Lo que su libro sigue —desde París hasta Nueva York, desde las batallas legales de Edison por las patentes de las cámaras hasta el interés de Lenin por el medio— es el auge del cine como fenómeno de masas y expresión final y más acabada de las promesas de la revolución industrial. La misma naturaleza del negocio, su incesante búsqueda de novedad, les exigirá a los realizadores afinar los recursos del medio para no perder el interés de sus millones de clientes.

EL ABECEDARIO DEL MEDIO

Lo que relata este libro es la búsqueda, creación y complejización de un lenguaje. Primero nace la tecnología, la cámara. Luego viene su explotación comercial, y en paralelo, por necesidad, la pregunta sobre qué es el cine, en qué consiste y cuál es la manera más eficiente de usarlo para convocar audiencias. Es por eso que los filmes que le interesan a Gubern, el canon casi subliminal de esta novela río sobre la creación de un arte, son aquellos mastodontes que cruzan el adelanto técnico con la inventiva personal: *El acorazado Potemkin* (1925), *Metrópolis* (1927), *El ciudadano Kane* (1941), *Sin aliento* (1960). Es decidor que el apéndice agregado en 2014 (“Última sesión”) se dedique sobre todo a la aparición del video y la imagen digital, con un par de párrafos dedicados a filmes tan distantes como *Avatar* (2009) y *El arca rusa* (2002): en ambos se vuelve a cruzar, muy al gusto de Gubern, el ansia autoral con el experimento técnico. *Avatar* fue el filme que resucitó el 3D para las nuevas generaciones. *El arca rusa* fue grabada en un solo plano secuencia dentro de una sola locación. Ambos títulos pueden parecer mediocres en multitud de aspectos —los dos comparten una ramplonería vergonzosa en sus guiones—, pero no es eso lo que le importa al autor. Es clave que en la misma coda dedique mucho menos espacio a la pregunta más cara al corazón de cualquier crítico de cine europeo que viva y respire: ¿dónde está hoy la vanguardia del cine del Viejo Continente?

A su manera, es una pregunta anticuada y casi retórica, la clase de lamento que dio vida a los mejores y peores segmentos de la maratónica serie *Historie(s) du cinema* (1988-1998), de Jean-Luc Godard, un director que estaba declarando la guerra a cualquier noción de avance estético en el medio por la misma época en que la primera edición de *Historia del cine* salía a las calles.

Y si el progreso industrial es la columna vertebral del libro, el avance estético, de la mano de la invención y el cálculo capitalista, es el corazón del volumen. Leer *Historia del cine* hoy es sumergirse en un mundo perdido que no tiene nada del romanticismo y nostalgia con que a menudo se asocian los primeros tiempos del cine mudo y el Hollywood clásico. Sobre todo, la sensación que produce es que, a la hora de filmar, discutir y disfrutar las películas, estamos volviendo a problemas y debates que ya eran viejos en 1920.

Por ejemplo, la relación de los cineastas con la publicidad. Sabemos que el reverenciado Ingmar Bergman, el sueco responsable de clásicos de alta cultura como *El séptimo sello* (1957), fue también un asiduo realizador de cortos publicitarios. Pero antes que Bergman naciera, en los primeros años del siglo, Méliès ya filmaba por encargo cortos promocionales de mostaza, corsés, peines, sombreros e incluso de una marca de whisky.

O la idea del *remake*, la historia que vuelve a ser filmada con diferentes actores (o en diferentes lenguas), una situación que lleva a muchos críticos a añorar los viejos buenos tiempos cuando, se supone, campeaba la creatividad desbordante de los pioneros. Gubern pone los puntos sobre las íes: Méliès y los artesanos de la productora francesa Pathé copiaron muchas ideas de los cortos originales de los hermanos Lumière. A su vez, sus argumentos eran con frecuencia reproducidos de manera íntegra por la naciente industria estadounidense al otro lado del Atlántico.

El *remake*, nos dice Gubern, no es un síntoma de una industria decadente y falta de ideas: es el corazón del medio, en tanto el medio es una industria que requiere de la producción veloz y eficiente para sus mercados. La repetición como un pecado estético es un concepto que recién aparecerá a fines de los cincuenta, con la teoría del cine de autor y la percepción del director como un artista al que se le pueden exigir estándares de originalidad y progreso expresivo similares a los del no-

velista o el poeta. De hecho, hoy día pocos saben que *Los diez mandamientos* (1956), de Cecil B. DeMille, es un *remake* de un filme original mudo y en blanco y negro, dirigido en 1923 por el mismo cineasta, quien en muchas secciones de la segunda película recreó los planos de la primera versión.

En la historia del cine, tanto dentro como fuera de la pantalla, nada se pierde y todo se remixa. Contrario a lo que puedan creer los horrorizados comentaristas de diarios y Twitter, la idea de filmar decapitaciones no viene del Estado Islámico. Los rebeldes musulmanes sólo recogen una tradición que viene desde 1898, cuando la productora francesa Pathé registró una ejecución en Berlín en lo que puede considerarse la primera película *snuff*² de todos los tiempos.

¿Las tragedias recientes ocurridas dentro de salas de cine, como el tiroteo en Aurora, Colorado, el año 2012? Desgraciadamente, no son nuevas y ni siquiera se acercan a la catástrofe del incendio del Bazar de la Caridad en París en 1897, que ardió por completo debido a la mala manipulación que hizo el proyccionista de la lámpara de su aparato. Murieron 130 personas y puso en severo riesgo el futuro del medio como espectáculo masivo.

Hay un elemento de vértigo en la lectura del mamotreto de Gubern: produce de pronto la sensación de que la infancia del séptimo arte es una prehistoria mal contada, bastardeada desde el paternalismo contemporáneo, semi evocada a través de basuras románticas como *El artista* (2011), de Michel Hazanavicius, o *Hugo* (2011), de Martin Scorsese. Al revés de lo que nos dice la nostalgia ramplona, ésta es una historia de sangre —la batalla de Thomas Alva Edison contra otros productores de cine incluyó tiroteos y sabotajes— que atraviesa tensiones políticas, crisis financieras y dos guerras mundiales.

EL PASADO PISADO

Incluso hoy, cuando toda la información sobre el pasado del medio parece estar al alcance de los dedos en Google o en YouTube, el contorno que transmite Gubern sobre el mayor fenómeno de masas del siglo XX a ratos sugiere un pasado tan distante de su imagen pública

² El *snuff* es un abominable subgénero, en el que se registra un suicidio o un asesinato real delante de la cámara.

actual que parece venido de otro planeta. A propósito de ese punto, una bella paradoja: muchos de los nombres con los cuales Gubern da nuestra familiaridad por sentado hoy son completos desconocidos, como el olvidadísimo director francés Marcel L'Herbier. Al mismo tiempo, la mayoría de las películas que menciona y que se esfuerza en describir (pensando en un público que tal vez jamás tendría la oportunidad de verlas) hoy se pueden encontrar en internet. La tecnología ha cambiado nuestro acceso al pasado. A cambio, la vida contemporánea nos ha quitado nuestro interés en él.

Un libro de historia no es un ensayo pero, por la misma naturaleza de su género, termina remitiendo a ideas y conceptos fuera de la simple enumeración de eventos. Por ejemplo, respecto a la anécdota de Eleonora Duse —actriz que en el filme *Cenere* (1916) intentó encarnar a una joven de veinte años teniendo ya sesenta y luego se declaró horrorizada por el resultado en pantalla—, cabe recordar la pregunta que Gubern enuncia en el prólogo y en su epílogo, y que jamás contesta a satisfacción: ¿Qué es el cine, ante todo? ¿Una duplicación de lo real o un espacio de ensoñación donde pueden triunfar actores interpretando personajes que podrían ser sus nietos? ¿Le horrorizó a la Duse la perfección documental con que la cámara registraba su vejez o más bien la espantó la fantasmagoría muda del blanco y negro? *Historia del cine* no se detiene demasiado en esas preguntas quizás porque contestarlas significaría asumir que la biografía del medio es, en verdad, el recuento de cómo las posibilidades de un arte nuevo fueron secuestradas por el negocio, algo que Gubern estaría muy lejos de admitir, ya que en su mirada el arte del cine corre en paralelo al negocio.

Lo único parecido a una declaración de principios a este respecto aparece en la página 204, donde el autor afirma que el mejor cine es “aquel que ha nacido como documento de una época, como testimonio y reflejo de una realidad”. Intencional o no, la alusión a las teorías del francés André Bazin (1918-1958) es ineludible. Bazin defendía la noción del cine como un arte que alcanzaba su cima cuando capturaba una supuesta realidad “objetiva”, cuando filmaba la “realidad” de la manera más directa o diáfana posible, en oposición a teóricos que desde lugares tan apartados entre sí como el expresionismo alemán y el futurismo de Marinetti apostaban por un cine de artificio, de montaje y de simbolismo abierto. Y es digno de mención que cuando Gubern se de-

dica a pasar revista a los cines asiáticos o del Tercer Mundo, en “Otras cinematografías” o “Recorrido por Iberoamérica”, le importen más en esas visiones nacionales los ecos neorrealistas o naturalistas antes que la “experimentación”, entendiendo aquí experimentación como fuerza opuesta al “relato clásico”.

Escribiendo en plena Guerra Fría, Gubern saca a colación aspectos de la primera etapa de Hollywood que obligan a preguntarse cuánto de la imagen tradicional del cine comercial está construido sobre presupuestos incompletos. Por ejemplo, hace notar que en las primeras décadas del siglo un tema recurrente en la mayoría de los melodramas y comedias estadounidenses y europeos era la confrontación de clases sociales: el amor imposible entre un hombre rico y una muchacha del barrio, por ejemplo. La familia aristocrática que enfrentaba la ruina. El trepador ambicioso que perdía su alma en el proceso de escalar a otra clase. Los obreros que se alzaban contra un jefe tiránico. Esta tendencia se suavizó, hasta casi desaparecer, con la aparición del bloque soviético y el natural interés de Hollywood por esquivar narrativas que pudieran sugerir alguna simpatía con la izquierda, el sindicalismo y el Peligro Rojo. Después del macartismo, denunciar la desigualdad era mal negocio.

Esas odiseas de pobrezas virtuosas, fortunas mal habidas y ascenso económico tenían lazos con estructuras literarias tan desdeñadas como el folletín. Desde ese punto, Gubern también marca la importancia que tuvo para el cine el serial —las aventuras que continuaban de un episodio a otro— a la hora de crear la primera generación de espectadores que dejó de ver el acto de ir al cine como un evento extraordinario y empezó a considerarlo una rutina semanal, como la misa de domingo o el paseo en familia. Fue un gesto de genio comercial —volver un impulso específico en costumbre y luego en adición— similar al que se puede ver hoy en el interés de sitios web como Netflix, Amazon o Hulu, que producen series dramáticas con el fin de incitar al espectador a pagar una membresía.

Otro apunte de valor: que los estudios del naciente Hollywood tomaron la delantera en los también nacentes mercados mundiales del género gracias a la debacle económica europea post Primera Guerra Mundial. ¿Cómo sería el panorama actual del mercado si el cine comercial europeo hubiera podido prosperar a la velocidad que lo hizo su con-

traparte americana en los años veinte? Esa misma prosperidad acelerada fue la que atrajo a los grandes inversionistas y llevó a un hito tan importante para la industria como la aparición del sonido: el momento en que los estudios empezaron a cotizar en la bolsa y comenzó la feroz batalla por el control del negocio, que desembocó en la formación de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) en 1922.

Como bien remarca el autor, ése fue el fin de la era de los pioneros y la producción independiente. El Hollywood de los estudios, la fábrica de sueños, el sistema “clásico” al que a veces se mira con tanta añoranza a la luz de la cartelera actual, fue fruto de una operación dictada desde Wall Street, en que los estudios (que compartían intereses, actores y cadenas de salas) colaboraron para no permitir el ingreso de nuevas productoras al negocio. Y es interesante hablar de la “producción independiente” —hundida por la MPPDA a través de varios métodos, aunque el principal de ellos estuvo en el control sobre la distribución—, ya que uno de los detalles que se desprenden del libro es que la mayoría de los aportes, invenciones y tácticas narrativas que conformaron el abecario básico del cine en sus primeras dos décadas fueron hechas fuera de cualquier sistema de estudios. El cine como medio de expresión nació independiente: fue la necesidad de controlar su mercado la que dio origen a los grandes estudios.

LOS HITOS

La fundación de las empresas cinematográficas disparó la carrera por capturar la taquilla con nuevas atracciones, como sucedió con el caso del sonido. Sin ningún romance, Gubern explica que la productora Warner Bros. aceptó por fin experimentar con filmes sonoros estando ya al borde de la quiebra. No fue un deseo de expandir el medio, sino un gesto de desesperación, similar al que movió a los estudios a fines de la década pasada a revivir el 3D ante el ataque del pirateo digital y el *home cinema*.

Desesperación por la novedad también puede haber existido entre los realizadores del estudio norteamericano Vitagraph, responsables de lo que Gubern señala como uno de los momentos más importantes de la cronología del séptimo arte. Fue aproximadamente en 1908 cuando los camarógrafos de ese estudio empezaron a usar el primer plano para cap-

tar la cara de sus actores. Como muchas de las otras grandes ideas de la industria descritas en este libro, proviene de la necesidad: la expresión del rostro humano sugiere emociones y efectos que el plano general no permite. Al mismo tiempo, el primer plano obliga al intérprete a modular sus gestos y actitudes. Y, de una manera vertiginosa, este recurso tan sencillo en apariencia —acercar el lente a una sección del cuerpo, permitiendo que el público reconozca a un actor de un filme a otro— será el origen del concepto de estrella de cine. Había nacido una nueva mercadería dentro del producto filmico base, una mercadería capaz de trasladarse de una película a otra y de un estudio a otro. Es el inicio del *star-system*.

Una y otra vez, el libro hace ver que la biografía del cine está hecha de ciclo y repetición. Hoy es trivía conocida que el famoso Quentin Tarantino alimentó su cinefilia trabajando en un videoclub de Los Angeles, donde podía ver cualquier película tantas veces como quisiera. Pero una mejor historia que la de Tarantino es la de un niño de diez años que en 1904 empezó a trabajar como proyccionista de un cine en Galveston, Texas: “Vi el Ben Hur hecho en Italia, de dos rollos, veintún veces al día y ciento cuarenta y siete veces durante la semana que se estuvo proyectando. Los mismos actores que la hicieron no pudieron empaparse de ella más que yo”. El niño era King Vidor, quien pasaría a ser director de películas como *La multitud* (1928) y *Duelo al sol* (1942).

El mismo concepto de repetición, pastiche y refrito es opuesto por Gubern a la innovación desafiante de cineastas como Erich von Stroheim y Orson Welles. El conflicto es obvio: el genio por esencia es singular, irreplicable y dado al riesgo. Una industria orientada a la facturación de productos en serie sólo puede hacer uso del genio en tanto lo domestique o seduzca. Éste es uno de los aspectos más sorprendentes del libro. Gubern no escatima elogios para películas como *Ciudadano Kane* o *Avaricia* (1924), pero al leer el texto en conjunto queda claro que para su idea de progreso cinematográfico las obras maestras son accidentes, remansos de arte en el ancho y veloz río de la industria. Y las grandes películas que cautivan su atención son, además, grandes hitos comerciales: *El nacimiento de una nación* (1915), *Lo que el viento se llevó* (1939), *Psicosis* (1960).

El nacimiento de una nación, el épico filme mudo de D.W. Griffith sobre la Guerra Civil norteamericana, tiene en el texto una mención es-

pecial que alude al propio oficio de Gubern. Según su libro, la crítica de cine se convirtió en una sección regular de los diarios estadounidenses a partir del escándalo nacional por las protestas y piquetes organizados afuera de los teatros donde se estrenó esa película.

No es un origen muy noble para el oficio, pero lo cierto es que las teorías y ensayos sobre el séptimo arte no tienen acá, ni de lejos, el prestigio que el autor les otorga a los filmes. Gubern nunca peca de antiintelectualismo, sin embargo, es notorio su esfuerzo por relatar fenómenos como la Nueva Ola francesa sin enfrascarse en análisis teóricos. O cuando despacha de manera sucinta y perfecta una definición del expresionismo alemán que sigue valiendo hoy: “Más que una escuela, es una actitud estética” (154).

Sin embargo, el mismo libro de Gubern está embebido de una teoría sobre el cine que, de tan extendida y aceptada, ha dejado de verse como una interpretación del medio para convertirse en simple sentido común. Es la teoría del autor, que dictamina que el responsable del resultado de un filme es su director y que son sus rasgos de estilo los que deben buscarse en el análisis de las imágenes. Su origen viene de los famosos artículos que gente como Claude Chabrol y Francois Truffaut publicaron en los cincuenta en la revista *Cahiers du Cinema*, aunque el crítico que refinó y difundió la teoría de autor en el mundo angloparlante fue el estadounidense Andrew Sarris, en un artículo de 1962 llamado “Notes on the Author Theory in 1962”.³

La primera edición de *Historia del cine*, como ya mencioné, es de 1969. El libro fue escrito en pleno auge de esta manera de interpretar la *autoría* de un filme y ese factor es notorio, por cuanto Gubern entiende que el público y la industria nunca han dejado de leer al cine desde las estrellas: el espectador va a ver un filme de John Wayne, sin importarle quién escribe o dirige. Sin embargo, Gubern adopta una clase similar de anteojeras, cuando describe el legado de D.W. Griffith como director innovador: olvida que también fue productor de gran parte de su obra, lo que le permitió mantener control sobre un sinnúmero de decisiones creativas fundamentales. De hecho, la apabullante mayoría de grandes

³ Andrew Sarris, “Notes on the Author Theory”, en *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, editado por Gerald Mast y Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1974), http://alexwinter.com/media/pdfs/andrew_sarris_notes_on_the-auteur_theory_in_1962.pdf/.

directores citados en su libro como referentes o pioneros de distintos aspectos del medio fueron además productores de películas propias y ajenas.

EL VIAJE DE LAS IDEAS

Leí por primera vez *Historia del cine* hace muchos años, en la Biblioteca Municipal de Temuco. Al igual que muchos otros devotos locales del cine, encontré en las páginas de Gubern un punto de partida para ordenar mi cabeza respecto al medio. Y como la mayoría de las ideas que uno conoce de niño, las visiones del autor acerca de la importancia de unas películas sobre otras, o de un movimiento cultural sobre otro, me marcaron con la hondura que tienen a esa edad los dogmas religiosos, los refranes y la opinión de los adultos. De esa influencia me percaté una década más tarde en mi paso por la universidad, no sólo en mis juicios sobre el cine que veía en los años noventa, sino también en los textos de críticos chilenos que leía.

Una idea viaja por distintos canales y su influencia no tiene que ser directa para ser palpable en sus receptores. Muchos de los actuales blogueros que alaban —por ejemplo— la pureza narrativa de una cinta de género como *Mad Max: Fury Road* (2015) citan sin saber a Bazin cuando defienden la noción de que una narrativa audiovisual eficiente es aquella que simplifica en vez de fragmentar. No me cabe duda que muchos de los autores que colaboraron en *Enfoque*, la revista de crítica publicada en Chile entre 1983 y 1991, jamás pasaron de hojear *Historia del cine* y, sin embargo, en sus textos se asoman varios de los presupuestos básicos de la obra de Gubern.

Al escribir sobre los intentos que la sociedad productora francesa Film d'Art realizó en 1908 por traspasar a la pantalla los grandes clásicos del teatro y la literatura, Gubern anota: “Nada bueno podía salir de este desenfreno literario en el que todo el mundo trataba de dignificar al cine y redimirlo de sus antiguos pecados plebeyos y juglarescos” (67). Unos párrafos más adelante, complementa el argumento con una comparación que resuena hasta nuestros días: “Los incultos norteamericanos, que no saben quién es Homero y que les importa un bledo la Academia Francesa, están haciendo progresar mientras tanto el cine con pasos de gigante, descubriendo los nuevos temas del Far-West y la vi-

talidad de las anchas praderas. Las cintas de Porter son oxígeno puro al lado de las anquilosadas y ridículas piezas de museo que producen los sesudos varones de Francia”.

Hay una curiosa contradicción —no sólo en Gubern, aunque el suyo es un ejemplo flagrante— en la figura del ensayista especializado que mira el concepto de cine-arte con desprecio y considera que la pantalla vive y progresa a través de géneros *democráticos* como el western y la comedia musical. Es como si la autoconciencia y la distancia crítica por parte del realizador fueran un pecado de origen condenado a ser destruido por la forma.

Y esa contradicción tiene otro ángulo cuando romantiza al “buen salvaje”, por ejemplo, al referirse a los méritos del cómico de cine mudo Mack Sennett: “Es bien seguro que Sennett jamás teorizó sobre la naturaleza y esencia del gag. Sennett fue, como su maestro Griffith, un práctico y un intuitivo, un fecundo y genial intuitivo” (134).

Saltemos en el tiempo veinte años hacia adelante. Esto es lo que el crítico chileno Héctor Soto dijo en 1990, en una columna de la extinta revista *Mundo Diners*, acerca de *Desorden* (1986), la primera cinta de Olivier Assayas: “La historia siempre se repite: continuamente hay aplausos satisfechos para las imágenes enciclopédicas, pomposas y marmóreas de *Camille Claudel*, nunca para los genuinos desgarros de un autor que quiere trabajar al margen de los lugares comunes”.

Y esto es lo que dijeron Ascanio Cavallo y Antonio Martínez en *Cien años claves del cine* a propósito de *Rojo 7000, Peligro* (1965), cinta de uno de los directores más famosos del Hollywood clásico:

Si buena parte de la obra de Howard Hawks ha sido de difícil apreciación para muchos amantes del cine, ello se debe al esfuerzo deliberado, y a menudo apriorístico, de buscar en las películas significaciones externas a ellas y minusvalorar, en consecuencia, los estilos más directos y menos retóricos. El cine de Hawks se mide esencialmente por dos rasgos: la extraordinaria precisión de su narrativa y la intensa vitalidad de sus mundos.⁴

Creo que gran parte del canon cinéfilo y crítico chileno viene de este libro. No de autores más prestigiosos y glamorosos como Andrew

⁴ Ascanio Cavallo y Antonio Martínez, *Cien años claves del cine* (Santiago: Planeta, 1995), 175.

Sarris o Serge Daney, sino de Gubern. De este académico cuyo nombre ni siquiera es tan familiar dentro del gremio, pero que escribió un libro que fue un mapa de referencias en una era donde esas herramientas no abundaban y —dato no despreciable— para lo cual debió emprender un trabajo de gran calado en una época en que revisar filmes antiguos implicaba muchas veces viajar para sumergirse en cinétecas o colecciones privadas. Ésa es una dificultad que hoy suena antediluviana, pero que al autor le pareció tan relevante como para mencionarla en el prólogo original (11).

Seamos sinceros: también suena anticuado el concepto de una historia general del cine (un libro que selecciona datos y desecha otros) en estos días, cuando la moral Wikipedia indica que nada debe descartarse y todo puede ser susceptible de una entrada de 15 mil caracteres. El saber cinematográfico hoy se parece menos a un canon —árbol central— y más a una maraña de conexiones que viven y nacen en la conciencia colectiva de las redes sociales. Encima de todo, Gubern operó en un sistema editorial donde la publicación de un libro especializado en cine era parte del paisaje y no —como hoy— una apuesta en el vacío.

La incertidumbre respecto al futuro del séptimo arte que expresa el autor en las últimas líneas de su epílogo es muy distinta a la que sienten hoy quienes resisten escribiendo de cine en trincheras virtuales que flotan en internet. Gubern se preguntaba al final de su viaje por el río de la historia de qué manera resistiría el canon a los nuevos vientos de la filmografía de los setenta. Hoy la interrogante es si en algún futuro cercano volveremos a ver en este campo de análisis empresas críticas tan dementes como *Historia del cine*. EP