

# El taco en la breca

El taco en la breca

ISSN: 2362-4191

revistaeltacoenlabrea@fhuc.unl.edu.ar

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

Grossi, Bruno

**Sobre: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, de David Oubiña, Prometeo, 2022.**

El taco en la breca, núm. 19, e0150, 2024, Enero-Junio

Universidad Nacional del Litoral

Argentina

- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sobre: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, de David Oubiña, Prometeo, 2022.

**BRUNO GROSSI** Universidad Nacional de Rosario / ORCID 0000-0001-7243-7613 / [brunomilang@gmail.com](mailto:brunomilang@gmail.com)

Hay dos escenas *Le redoutable* de Michel Hazanavicius que habría que leer juntas: en la primera vemos a Jean–Luc Godard con cara de tedio en el rodaje de *Viento del Este* al tener que someter una trivial decisión formal a la infinita consulta assembleística con el resto del Grupo Dziga Vertov; en la segunda, mientras el francés refunfuña en un restaurant con Anne Wiazemsky, en el fondo Marco Ferreri bebe y ríe junto con su equipo técnico en un descanso del rodaje de *El semen del hombre*. Si bien sabemos que Godard arma el colectivo de cineastas para desmarcarse del individualismo romántico–burgués de antaño, a los fines de disolver su ego autoral en un movimiento comunitario que funcione como un modelo en miniatura para una futura praxis social liberada, termina —por lo menos como Hazanavicius se lo figura— por sentirse neuróticamente solo y malcomprendido en medio de aquel grupo de intelectuales–militantes que lo rodean; mientras que Ferreri por su parte nunca cuestiona el status jerárquico o la división del trabajo implícita en su rol de director, pero eso no pareciera ser a fin de cuentas impedimento alguno para compartir gozosa y horizontalmente los momentos de ocio con su equipo de hombres rudos. El concepto de autor, los devenires polémicos de la praxis cinematográfica y los posibles efectos ético–políticos que aparecen cifrados en esas dos breves escenas son precisamente el material que David Oubiña busca amplificar con rigor e imaginación en *Caligrafía de la imagen*, pero ya no ciñéndolo al interior de un film (como ocurre en *Estudio crítico sobre La ciénaga*), una obra (*De cómo Leonardo Favio...*) o un par de años (*El silencio y sus bordes*), sino a lo largo de tres décadas de discusiones acaloradas en el campo de la crítica cinematográfica.

*Caligrafía de la imagen* en este sentido tiene como objetivo principal historizar minuciosamente la emergencia del concepto de «autor» en la crítica cinematográfica francesa de los cincuenta, atendiendo al contexto en el cual el concepto aparece, las necesidades pragmáticas a las que venía a dar respuesta, las divisiones al interior del campo que generó, las transformaciones radicales a las que luego se lo sometió y aquello —detalle no menor— que su omnipresencia terminó por obturar. Pero si bien Oubiña rastrea y acompaña de cerca los procesos de difusión,

---

Para citar este artículo: Grossi, B. (2024). Sobre: *Caligrafía de la imagen. De la política de los autores al cine de autor*, de David Oubiña. *El taco en la brea*, (19) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0150 DOI: 10.14409/eltaco.10.19.e0150



institucionalización, traducción, deformación y apropiación de aquella temprana «política de los autores» en EE. UU., Inglaterra y Latinoamérica (sin desatender por otra parte las particularidades locales de sus usos y las temporalidades en tensión, ya que son aquellos malentendidos y desfasajes —que no pocas veces en la fenomenalidad de lectura pueden funcionar ciertamente como una interrupción en el devenir progresivo y fascinante del concepto— los que permiten comprender mejor los atascos, las idiosincrasias o las ocurrencias de distintos críticos o cineastas al interior de cada tradición nacional), el modelo de la *Begriffsgeschichte* centrado en torno a una noción no deja de ser por momentos sino un McGuffin conceptual para volver a pensar, discutir, comparar y examinar la obra de teóricos, críticos, directores, películas, movimientos bajo una nueva luz. Es como si en algún punto Oubiña hubiera encontrado en ese concepto en apariencia trivial y transparente (pero que a medida que avanzamos en la lectura comienza a volverse tan plástico como indeterminado, pasible de ser utilizado como arma de ataque contra el conservadurismo estético, pero también ser reprimido con vergüenza por el vanguardismo militante) un Aleph con el cual escribir su propia *Historia del cine*. Una Historia hecha menos de películas que de los discursos teórico-críticos que las acompañaron; sin embargo estos, lejos de tener un carácter meramente ambiental, son los que generaron —a fuerza de provocación, bravuconadas, raptos de genio— las condiciones para que aquellas se renueven, transformen y radicalicen.

En términos formales uno podría decir por lo tanto que el libro parece ganado no pocas veces por la voluntad acumulativa, sistemática, totalizante propia de la visión panorámica de las antiguas Historias, no obstante en gran parte de su desarrollo Oubiña se deja tentar por la polémica lateral, el desvío innecesario, la lectura del detalle caprichoso propia de la tradición ensayística. De allí provienen aquellos momentos fascinantes en los que el análisis de las discusiones entre críticos-artistas (sean los jóvenes turcos contra Bazin, los macmahonistas contra los jóvenes turcos, Pauline Kael contra Andrew Sarris y Susan Sontag, Screen contra Sight & Sound, Glauber Rocha contra Europa, Positif contra Cahier, Cahier contra Cinématique, Cinématique contra el cine, Daney contra Daney) adquiere un tono casi novelesco. Don y virtud que solo algunos libros —*La Viena de fin de siglo* de Carl Schoeske, *El origen de la dialéctica negativa* de Susan Buck-Morss, *Historia de un secreto* de Esteban Buch, por mencionar algunos— logran conseguir como resultado de hacer que un simple *contexto* institucional, una serie de *nombres* propios y un *conflicto* teórico se convierta, por la sensación de vida puesta en juego, en algo más parecido —siguiendo la formulación de Sarmiento en la introducción del *Facundo*— a un *teatro*, unos *personajes* y una *aventura*.

Quizás no hay momento de mayor vértigo y sumersión absoluta en lo narrado que el debate ríspido de argumento a argumento, artículo a artículo, autor a autor, revista a revista, mes a mes que Oubiña va reconstruyendo con paciencia en la discusión althusseriana pos-mayo del 68. Esos pasajes puntuales acaban por volverse tan extraños y desopilantes que uno, aunque advertido de muchas de las modulaciones de esas polémicas, no puede creer del todo la progresión delirante hacia la nada que pareció poseer a una generación entera. ¿Clásicos contra modernos, esteticistas contra comprometidos, revisionistas contra vanguardistas? Sí, pero en última instancia esas posiciones intelectuales, tropos narrativos y macroestructuras historiográficas no dejan de estar subordinadas a otro relato, más interesante: la historia de cómo una revista de cine (una revista con un nombre tan genérico que podría ser a fin de cuentas un avatar de cualquiera revista del mundo) que le enseñó a varias generaciones a lo largo y ancho del mundo

cómo mirar películas a partir de las inflexiones que habilitaba un concepto nuevo, pero que treinta años después terminó por enajenarse y prácticamente desconocer, a causa de la deriva inmanente y enloquecida de ese mismo concepto, cómo pensar, escribir y —quizás más importante— *disfrutar* del cine. Si la ambición y extensión del libro se justifica es precisamente ahí: una historia tan compleja, ambigua y por momentos trágica no puede ser contada a través de un paper; hacen falta 598 páginas para experimentarla.