

Tres veces Jean Epstein  
Eduardo Russo  
Arkadin (N.º 5), pp. 155-165, agosto 2016  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# TRES VECES JEAN EPSTEIN

## EDUARDO RUSSO

earusso@fba.unlp.edu.ar

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reseña a tres libros de Jean Epstein:

*El cine del diablo* (2014). Buenos Aires: Cactus, 128 páginas.

*La inteligencia de una máquina* (2015). Buenos Aires: Cactus, 112 páginas.

*Buenos días, cine* (2015). Madrid: Intermedio, 176 páginas.

Recibido: 28/01/2016 Aceptado: 12/04/2016

## RESUMEN

A partir de la reciente edición de tres libros del cineasta, poeta, novelista, ensayista y teórico del cine Jean Epstein, el artículo examina el decurso de sus ideas cinematográficas. Son considerados en el texto algunos conceptos cruciales de sus planteos como los que atañen a las relaciones entre pensamiento y poesía en las imágenes, así como los alcances y vigencia de una filosofía del cine que intenta trascender las oposiciones entre realismo e irrealismo, o aquellas que oponen documento y ficción.

## PALABRAS CLAVE

Cine; estética; teoría; experimental; vanguardias

JEAN EPSTEIN



EL CINE  
DEL  
DIABLO

Cactus  
serie perenne



)•(

JEAN EPSTEIN

# Buenos días, cine

Epílogo de Daniel Pitarch Fernández

Traducción y notas de Manuel Asín Sánchez



)intermedio(

Hace sólo un par de décadas, la figura de Jean Epstein se encontraba minimizada en las historias del cine. Frecuentemente incorporado en una serie de autores ligados a la vanguardia histórica francesa, una *première vague* que otras veces se mentaba como *vanguardia poética*, Epstein aparecía como amigo un tanto receloso de los surrealistas, empleador de Luis Buñuel antes de *Un perro andaluz* (1929), o miembro de una serie no demasiado precisa en la que su mención convocaba inmediatamente a la compañía de Germaine Dulac, Abel Gance, Louis Delluc, Marcel L'Herbier y otros, y su singularidad se difuminaba en un efecto de grupo. Poco para remarcar quedaba de quien en su juventud había sido saludado como prolífico cineasta (sería autor de unos 40 films a lo largo de su carrera) y volcánico poeta-filósofo del cine. Su muerte en 1953 fue asordada. Henri Langlois, en su necrológica, apeló a una figura cercana a ese Edgar Allan Poe que tanto había apreciado el difunto, para remarcar amargamente que Epstein había sido enterrado vivo por sus contemporáneos. No obstante el largo abandono, medio siglo más tarde de su desaparición, su obra hoy resurge con una actualidad inusitada.

Durante los últimos años, relecturas, retrospectivas y ediciones de libros y DVD mediante, el energético espectro de Jean Epstein se ha lanzado a recorrer con renovado empuje el mundo del cine. Durante demasiado tiempo había sido conocido sólo de forma fragmentaria y por un selecto grupo de cinéfilos decididamente minoritarios, a través de su encuentro en esporádicas sesiones de cineoteca o la frecuentación de bibliotecas especializadas. Hoy, nuevas disponibilidades permiten un acercamiento más minucioso a una prolífica obra que se evidencia como especialmente pertinente en el estado actual del cine (y de los estudios sobre cine).

En el plano local, los memoriosos recordarán la lejana publicación argentina de *La esencia del cine* (1955) y *La inteligencia de una máquina* (1946) de Jean Epstein en las colecciones de Editorial Nueva Visión hacia fin de los años cincuenta. En aquel entonces sus ideas contrapunteaban las teorías realistas en auge. No obstante, se imponían a sus lectores sin desdeñar su procedencia atípica, su condición de ornitorrinco teórico para esos años, lo que llevaba a entenderlas como ligada a un momento de la vanguardia que, desde la perspectiva de entonces despertaba tanto la intriga la añoranza, casi con el difuso (acaso fotogénico, como correspondería a una de sus obsesiones) halo de un exquisito anacronismo. Por cierto, no es esto lo que ocurre cuando el lector contemporáneo lee, o ve en pantalla, la producción de Epstein en esta segunda década del siglo XXI. Portador de una verdadera utopía cinematográfica, o si se quiere, poeta profético de un *cine místico* en sus propias palabras, no lo es en sentido religioso sino por la radicalidad de su creencia en los poderes de un cinematógrafo pensado en potencial. El cine le interesa tanto por lo que detecta que es en un tiempo y espacio determinados, como por lo que puede llegar a ser [Figura 4].

Nacido en Varsovia, aunque de nacionalidad francesa, los años formativos de Jean Epstein fueron de voracidad y diversidad inusuales. Educado en ciencias biológicas, poeta cercano a Blaise Cendrars, se interesó por la plástica en contacto con Fernand Léger y por el cine guiado por la obra de Abel Gance y de Louis Delluc, de quien fue asistente apenas pasados los veinte años. Pero también había trabajado en su laboratorio de Lyon con el ya veterano Auguste Lumière, a quien asistió en sus experimentaciones químicas.

A los 25 años, cuando algunos lo pensaban ya como científico, poeta o un promisorio filósofo del cine, Epstein prefería pensar su condición como *lirósofo*. Ya había debutado



Figura 4.  
Jean Epstein

como cineasta con una biografía de Louis Pasteur que, a su modo, le permitió cultivar esa pasión conjunta por la ciencia y por el arte que se trasunta en su escritura y que, también, atraviesa sus películas. En ellas se interroga la acción inseparable de una emoción estética que se obtiene a la par del logro de cierto tipo de conocimiento.

Al final de la pasada década, un importante dossier dedicado a Jean Epstein en el número 62 de la revista *Archivos de la Filmoteca* difundió, entre algunos ensayos de expertos y de historiadores que revisaron su obra teórica y fílmica, los textos de *Bonjour cinéma* (1921) y *El cine visto desde el Etna* (1926). La impecable traducción del primer texto es la misma que ahora vemos editada en forma de libro. Ese dossier Epstein fue en castellano el equivalente a varios estudios y reposiciones de su filmografía que, internacionalmente, hoy permiten advertir un notorio foco de interés en su obra que todo indica se irá acrecentando.

### **LA INTELIGENCIA DE UNA MÁQUINA**

Subtitulado «Una filosofía del cine» y escrito en 1946, este pequeño volumen es, en su densidad, un intento de fundamentación no de un pensamiento propuesto para este medio artístico, sino de cómo el cine despliega su propio modo de pensar. Jean Epstein lo hace sin necesidad de postular el cine como una forma viviente; para él, sin duda, el cinematógrafo es una máquina, pero su existencia incluye un tipo de operación que sólo cabe definir como pensante. No se trataría, como ocurre en la fórmula de Jean-Luc Godard que se ha convertido en una muy citada definición, de que el cine sea una forma que piensa, sino que, en el

caso del cine, el pensamiento proviene de la misma operación maquínica, es efecto de un modo de funcionamiento anterior a la plasmación de una forma, incluso de la consolidación de un movimiento visible. Más que una forma que piensa, es un artefacto dinámico que piensa formas; en otro sentido, imágenes. Un aparato que no sólo es un potenciador del ver, sino generador de cierto tipo de ideas que surgen de su propio régimen de operación.

Es notable advertir de qué modo el autor se demora en la descripción del poder de un gesto, de la tensión de un músculo o un temblor en la superficie de una epidermis, en la medida en que esa percepción deja entrever una mente en acción: la inteligencia de una máquina. El cine no es en modo alguno un espejo. No se limita a reflejar una imagen de los cuerpos frente a su superficie. Por el contrario, lo que produce es una elaboración que incluye movimiento, transformación y procesamiento de lo visible. Sosteniendo su constante preocupación por el cuerpo, tanto en términos físicos como en su autopercepción, el autor postula un modo de reconocimiento de los cuerpos en devenir por medio de una máquina que no sólo es óptica, sino cerebro. Este punto es fundamental: la cámara es un cerebro, no un ojo maquínico. Así como el psicoanalista Jacques Lacan había propuesto en la década anterior examinar la función del yo a partir de la confrontación de un sujeto con su propia imagen en la famosa tesis del «Estadio del espejo», Epstein se lanza a pensar una nueva forma estructurante en lo que podríamos denominar como un *Estadio de la cámara*. Un armado teórico no exento de riesgos, pero que promete otros límites a los tradicionales conceptos de identidad y de realidad, e, incluso, como aquel estadio del espejo, a la relación del cuerpo con la propia imagen. Por cierto, sus referencias apenas rozan el psicoanálisis, dado que elige sus marcos conceptuales en ámbitos que considera propios de las ciencias naturales.

Epstein atraviesa *La inteligencia de una máquina* postulando una perspectiva casi animista en su examen de la estructura y de funciones del medio o, en cierto sentido, cercana a los filósofos de la naturaleza. A lo largo de sus páginas raramente aparecen menciones a films, a directores o a elementos del lenguaje cinematográfico. Es la visión de la cámara, su potencial revelador del mundo en términos de una óptica activa que manipula tiempo y espacio lo que ocupa la mayor extensión de sus desarrollos. Y sus interlocutores no son tanto los cineastas sino científicos y pensadores, así como los procesos cinematográficos son cotejados con reacciones químicas, con procesos biológicos o, incluso, con categorías de la física.

Lo que el cine construye está en las antípodas de la idea de un reflejo del mundo visible y audible. Se trata de una configuración que posee la arquitectura propia de un pensamiento que podría considerarse una filosofía. Aunque precisa: es más bien de una antifilosofía en la medida en que este pensar está armado con imágenes. Por una parte, se trata de un universo modulado en la planicie de la pantalla pero abierto a la convivencia fantasmal de las sobreimpresiones, a la exploración morosa y obsesiva de los ralenties, a la visualización del tiempo en los acelerados de la imagen. La relatividad y la transformación reglan ese pensamiento que, por otra parte, presenta íntimas correspondencias con el mundo onírico aunque, a diferencia de los surrealistas, Epstein destaca en ese mundo en ebullición el potencial lógico, articulador de una realidad englobante que permite la comprensión de aquello que espera fuera del cine, y no el estallido subversivo de una suprarrealidad. Por eso mismo es que *La inteligencia de una máquina* se asienta en un suelo que es definitivamente postromántico, en el sentido de que arte y ciencia ya no son dimensiones de la

acción humana orientadas en sentido divergente, sino que se aúnan en un movimiento conjunto: en Epstein, destaquemos, pensar y sentir son dos aspectos complementarios de una actividad unificada.

El libro, si bien breve, exige un tipo de lectura que requiere del seguimiento concentrado de argumentos que se elevan a un inusitado grado de abstracción. Epstein parte del cine y se dirige a consideraciones sobre la percepción, el universo físico, las teorías científicas contemporáneas de varias disciplinas, y a menudo deja lo cinematográfico en el lugar de plataforma de despegue para descender, a veces páginas más tarde, equipado con los conceptos y con las imágenes que le hacen falta para examinar este cine del que, justamente en los años en que está cerrando su extensa práctica como cineasta, pareciera que aún está en los momentos preliminares a su adquisición de una forma.

### **EL CINE DEL DIABLO**

Este libro se conoció en 1947, el mismo año en que Epstein estrenó su anteúltimo film, el formidable cortometraje *Le tempestaire*, que en cierto sentido marca el tramo final de un prolongado viaje romántico del cineasta en el recurrente entorno marítimo que había frecuentado desde sus tempranas películas bretonas. *Tempestaire* es una expresión regional francesa que podría traducirse como *domador de tempestades*, alude a un personaje capaz de dominar las tormentas. En ese drama localizado en una pequeña población marinera, como en el anterior

Epstein ahonda aquí, más que en *La inteligencia de una máquina*, su preocupación por el cuerpo, y llega a apelar a una fusión de los mecanismos de la percepción humana con la naturaleza artefactual del equipamiento cinematográfico. El cine es, en su visión, un super órgano sensorial complejo. No solo expande la percepción para tomar contacto con una realidad expandida, la que designa como una segunda realidad, sino que ese movimiento se articula en una segunda razón, más penetrante que aquella fundada en el *logos*. A las categorías fundamentales de la percepción espacio-temporal de los seres humanos, esta tecnología agrega otros modos de aprehender el tiempo y el espacio, otra forma de pensar cómo estar y qué hacer en el mundo circundante. Resulta interesante, en el capítulo que concluye *El cine del diablo*, advertir cómo en las elucubraciones epsteininas la descripción de algún procedimiento o capacidad cinematográfica encuentra inmediatamente correlatos en fenómenos físicos, reacciones químicas o acontecimientos meteorológicos.

A su manera, Epstein es un *tempesteur*, lanzado al dominio de los fenómenos desatados por la invención (y el correlativo descubrimiento de un poder inesperado) de un cine que lleva ese desafío diabólico, en el que también resuena el fuego prometeico:

El científico, el filósofo, el cineasta se preguntan entonces con inquietud cuál será el poder del espíritu en mundos en los que se habrán relajado, disuelto, desvanecido, las estructuras permanentes, sin las cuales parece que no pudiera haber conocimiento (Epstein, 2014: 123).

No ignora que escribe esto, como lo consigna de manera explícita, sólo un paso después de Hiroshima y Nagasaki. Por lo tanto no se trata de un elogio candoroso de la técnica. En

este movimiento, el cine aparece como un poderoso antídoto a la razón instrumental, a la abstracción de un *logos* totalizador y totalitario, y lo es como retorno a una lógica de lo concreto, a un pensamiento formulado en imágenes que, proviniendo del mundo y pensándolo, no desbarata al *logos* sino que demuestra sus límites y se ofrece a compensar sus carencias. Como cine del diablo, este medio es peligroso, pero presenta la apertura a un modo de pensar con imágenes que, por otra parte, contrarresta una creciente masa de imágenes para no pensar, para anestesiar, que el autor ya visualizaba de modo pionero en la segunda posguerra, y que le preocuparían durante sus últimos años. En el último Epstein se insinúa de modo realmente premonitorio una crítica de las imágenes en tanto cliché o lugar común, tanto como una función posible para el cine como un arma del pensamiento, un «cerebro mecánico parcial», en sus propios términos, dispuesto a prolongar con su funcionamiento la tarea del espíritu humano.

*La inteligencia de una máquina* y *El cine del diablo* constituyen un tándem de esfuerzos sinópticos, intensos y concisos, que condensan una teoría del cine que busca trascender realismo e irrealismo, ficción y registro documental, incluso las clásicas categorías de percepción de tiempo y de espacio, para lanzar el cine a una aventura que implica nuevos modos de pensar y de sentir el mundo y sus imágenes. No es que Epstein fuera ajeno a los dualismos, a menudo sus desarrollos argumentativos se apoyan en opuestos, pero resulta que éstos suelen asentarse en puntos que disuelven las oposiciones convencionales. No serían estos sus últimos escritos sobre cine. En 1955 se conoció en edición póstuma, luego de su desaparición en 1953, *Esprit du cinéma* (fue precisamente esa la edición argentina de Galatea-Nueva Visión, titulada *La esencia del cine*, en 1957) y *Alcool*, que se publicaría en Francia mucho más tarde, hacia 1975. En dichos volúmenes el escritor, ya cineasta retirado, reflexionaba en una mirada más retrospectiva y atenta a los ensayos breves, sobre el cine de los sesenta años precedentes, y aunque podía advertirse el énfasis en las intensas décadas del cine silente, expandía su ya tradicional fotogenia hacia la nueva dimensión de la *fonogenia*, ese valor que al movimiento advenía por las imágenes sonoras. Pero el tercer volumen que aquí nos ocupa, que aguarda una posible nueva versión de *Esprit du cinéma* y el encuentro con *Alcool* en castellano, implica remontarnos al origen en ebullición, diríase volcánico en su ímpetu, a las ideas del primer Epstein, tal como eran esbozadas en los primeros años veinte.

### **BUENOS DÍAS, CINE**

Distante en el tiempo, lejano precursor de los dos volúmenes citados hasta ahora, aunque tan estrechamente ligado en algunos conceptos que indican hasta qué punto en la trayectoria de Epstein las recurrencias pertinaces corrían a la par de la evolución de un pensamiento, está su *Buenos días, cine*. Este manifiesto salutarioro al poder del cine, por su estructura y su brevedad, es más una *plaque* que un libro en sentido estricto. Su edición original tenía un formato tan pequeño que cabía en la palma de la mano, casi un evangelio, una Buena Nueva cinematográfica, aunque despojada de toda ortodoxia religiosa, confiada en la capacidad de obtener nuevos adeptos a un cine rebelde y revelador. Apelando a este formato editorial que rinde culto a la concisión y a la intensidad poética, dejando brotar entre

los textos algunos caligramas e ilustraciones, un Epstein de 24 años se permite cantar y a la vez pensar un cine que posee escasos dos años más que los suyos.

En 1921, cuando su publicación se difunde, el autor ya no era un primerizo: había publicado previamente un libro de poesías celebrado por Cendrars y estaba preparando un avanzado estudio sobre historia de la biología, que finalmente no vio la luz. Esta edición que Intermedio aporta en la cuidada traducción de Manuel Asín y con un sustancioso posfacio de Daniel Pitarch, uno de los más conspicuos estudiosos actuales de su cine, presenta el plus de integrar en sus páginas la reproducción en facsímil de su diseño original, deudor de la gráfica vanguardista, publicitaria y de propaganda política (a veces no tan alejadas entre sí a pesar de sus distintas formas de producción y de circulación). La traducción ya era conocida a través del citado dossier de *Archivos de la Filmoteca*, pero en esta disposición *Buenos días, cine* adquiere, a la par del valor de su contenido, los atributos de un gozoso objeto editorial.

Hemos preferido concluir esta reseña con el título más lejano en el tiempo por su carácter atípico y su vocación de apertura. En cierto sentido, esa misma apertura que hoy parece necesaria, *mutatis mutandis*, ante la reinención de materias y de formas que vertiginosamente redefinen la producción cinematográfica contemporánea. Una producción, por cierto, que aguarda los equivalentes actuales a aquel constantemente preocupado por la fatiga, pero insólitamente vital, Jean Epstein, a quien hoy es posible leer con tanto provecho como en el tiempo de sus publicaciones originales.

Los aportes de Jean Epstein y el reencuentro con su extensa filmografía –programada en ciclos cinematecarios y disponible en ediciones digitales–, dejan advertir una densidad y una intensidad conceptual infrecuentes. Acaso fue Gilles Deleuze quien, con una voz entonces bastante solitaria, destacó su figura en seminarios sobre cine que luego confluyeron en los dos tomos sobre cine publicados en los años ochenta. Pero en el clima general dominaba, si no el olvido, un confinamiento reductor. Lo que hoy resurge es un Epstein en tensión, pero también en fructífera discusión con el surrealismo, con vocación de desafiar los hábitos adquiridos pero con la posibilidad de perseverar en los bordes de la realización comercial, entrando y saliendo de los moldes que intentaban mantenerlo bajo control; en suma, un espíritu polimorfo y reticente a las clasificaciones usuales, alguien para descubrir. Durante largo tiempo la edición canónica de sus textos escogidos se redujo a los dos volúmenes de *Ecrits sur cinema*, editados en forma póstuma gracias a la disposición de su hermana Marie. Pero hace dos años, bajo la dirección de Nicole Brenez (quien ha sido durante mucho tiempo una de las principales promotoras de su reconsideración en los estudios cinematográficos) se ha emprendido la edición integral de sus textos que abarcará nueve volúmenes. Este emprendimiento no incluye solamente sus escritos sobre cine, sino su obra literaria y ensayística sobre otros temas. Y también esta verdadera relectura íntegra del legado Epstein abarca su influjo en una serie de cineastas contemporáneos (Philippe Grandrieux, F. J. Ossang, John Gianvito, José Luis Guerín, entre otros). Por sobre todo, estos tres volúmenes –hoy dos disponibles en nuestro medio–, escritos por un autor desaparecido hace más de sesenta años, evidencian una formidable plenitud y una confianza en el potencial del cine que resulta realmente bienvenida en un contexto como el actual, cuando las transformaciones y las migraciones del medio requieren pensar tanto un largo recorrido como nuevas formas de presencia y de revitalización ante lo que Epstein habría

pensado como esa fatiga propia de las imágenes extenuadas que amenaza propagarse por nuestra ionosfera. Fatiga que sólo el cine, con su poder de hacer mirar y de sentir de otra manera, parece poder disipar.