

Este conjunto de entrevistas a teóricos y a realizadores contemporáneos, publicadas previamente en la notable revista de pensamiento y crítica cinematográfica italiana *Fata Morgana* (creada en 2006), se encuentra reunido en el libro compilado por Emilio Bernini, Roberto De Gaetano (director actual de la revista) y Daniele Dottorini, con la iniciativa de trazar y productivizar ciertos cruces críticos entre las dimensiones del cine y la filosofía. La ecuación «cine y filosofía» que auspicia las intenciones del volumen no busca demostrar aquello que el cine tiene de pertinente para la filosofía –pensando a ésta última como una fuerza autorizada y redentora capaz de instrumentalizar determinadas imágenes y eventos audiovisuales con el fin de *hacerlas pensar* (situándolas en relación de comentario con las grandes órbitas conceptuales de la disciplina)–, sino señalar que todo pensamiento crítico consiste en una operación que se agita necesariamente en y entre formas, sean éstas de manufactura audiovisual o filosófica.

Aquel debate que conectó históricamente al cine con la filosofía ha sido la discusión extendida en torno a la compleja relación entre imagen y mundo o imagen y realidad; pero, a su vez, el libro se hace eco de la necesidad de poner a punto una praxis al interior de esta intersección imagen-mundo. En términos de Edgar Reitz, dicha praxis no sería otra cosa que el ensayo de un pensamiento en imágenes (o el desafío de *pensar cinematográficamente*) para ocuparse del mundo; apostando, tal como aventura Georges Didi-Huberman en uno de los pasajes del libro, a revisar lo visual entendiéndolo como una capacidad de pensar y de articular nuestra relación con el mundo a través de imágenes.

El libro se divide en tres episodios –el primero enlaza a diferentes figuras de la filosofía, el segundo reúne a realizadores y el tercero, casi a modo de contestación dialéctica, regresa a filósofos que articulan un pensamiento entre y a partir de las imágenes– en los que las entrevistas constituyen una suerte de *tableaux* donde emerge y se construye dialógicamente una imagen o un entramado de imágenes con el cual desglosar los modos posibles en los cuales la relación cine-mundo puede ser pensada. Jacques Rancière inicia el volumen y se presenta como un teórico de las formas sensibles, interrogando aquel espacio de disonancia y desacuerdo que puede introducir una imagen en su relación con un espectador, y en el que se dirime una posibilidad fundamentalmente transformadora, fundamentalmente política: la del desarreglo de las tramas vinculares que estructuran nuestra experiencia (política) de lo sensible y que son naturalizadas como sentido común.

Roberto Espósito le sigue, discurriendo acerca del *paradigma inmunitario* de un cine obsesionado con la integridad y con la permanencia de una realidad a la que desvincula del tiempo para conservarla, privándola con este gesto, de todo transcurrir dialéctico, toda inscripción en el tiempo y, por lo tanto, aniquilándola. A este paradigma, Espósito le contrapone el *paradigma de-generativo* de un cine que abraza la metamorfosis de lo real y que no deja de concebir a dicha realidad como una combustión permanente de formas a la cual el cine mismo contribuye. Por su parte, Jean Luc-Nancy da paso a la pregunta por el goce como un espacio de gratuidad resistente («desear por nada») que se abre al interior de una imagen que nunca es una sola, por sí misma, sino el efecto de una articulación y movilización de multiplicidades, una imagen que siempre está moviéndose y conectándose con algo más allá de sí.

En la entrevista que le sigue, Julia Kristeva describe un panorama actual caracterizado por tecnologías que cancelan la separación entre las imágenes y nosotros, frente al cual la autora insiste en la necesidad de recuperar la distancia, «sin perder los privilegios de la sensorialidad» (Kristeva en Cervini & Roberti, 2015: 104).

Más adelante, Werner Herzog pasa a conceptualizar al mundo como opacidad o como límite que, incesantemente, produce interrogantes. Herzog se pregunta por la capacidad del cine de inaugurar espacios de apertura y de suspensión, y planteando que «la cualidad más específicamente humana es dar un paso por fuera de nosotros mismos» (Herzog en Dottorini, 2015: 117) y que, en esta dirección, la imagen intenta cumplir la promesa de que experimentemos un nuevo orden de conexiones con aquello que vemos. Posteriormente, Raúl Ruiz se interna en una reflexión acerca del *territorio* como un modo de constructo fantasmático que no es otra cosa que una imagen: aquello que se construye para poder ser habitado, con la demanda paradójica de que, para que este posible tenga lugar, es necesario que nos encontremos por fuera de él.

Por su parte, Georges Didi-Huberman indaga en el montaje como lugar de intersección de distintas coordenadas temporales al interior de una imagen y entre imágenes, arrojándonos a evaluar y a reconfigurar nuestras relaciones con el tiempo, con la memoria y con la historia; destaca, además, la potencia de la imagen dialéctica, de una dialéctica irresoluta, sin síntesis superadora, que no deje de dar cuenta —como señala en referencia a Harun Farocki— «cómo la imagen ha sido hecha», pronunciando las tensiones que la habitan. Jean-Louis Comolli concibe al fuera de campo como agente «portador de un ad-venir» (Comolli en Roberti, 2015: 193), como promesa y como amenaza de des-calibramiento y reconfiguración de lo visible y lo invisible, como espacio clave para entender el montaje en tanto operatoria simultáneamente generadora y destructiva de relaciones.

Es el libro mismo el que invita a desarmar esta organización que diferencia rigurosamente filósofos de cineastas, al abrir vectores de interlocución que nos permiten conectar, contrastar y revitalizar imágenes, generalmente de orden dialéctico (como *apertura/cierre*, *vida/muerte*, *opacidad/transparencia*, *detención/pasaje*), traficadas y multiplicadas por distintas voces en las entrevistas. De esta manera, es posible rimir el elogio del autorretrato, del retraerse como forma, sostenido por Kristeva, con el ejercicio de distancia que enaltece Reitz, que consiste en una cámara capaz de cerrar los ojos, para luego recomenzar su relación con el mundo. Del mismo modo, las preguntas de Espósito en torno al lugar de lo irrepresentable al interior de una imagen pueden vincularse con los interrogantes de Didi-Huberman acerca de los regímenes contemporáneos de visualidad o con las indagaciones de Comolli al pensar lo visible y lo invisible como horizontes de potencia móvil dentro de una imagen; al mismo tiempo, en Herzog y en Nancy aparece la figura del *límite* concebido como frontera opaca y como condición para el sentir, respectivamente; Didi-Huberman y Ruiz liberan la pregunta por la imaginación; Schrader y Nancy piensan a la imagen como un puerto o pasaje, entre otras yuxtaposiciones y confluencias que pueblan el libro.

A lo largo de los distintos paisajes críticos surge, continuamente, la necesidad de conceptualizar al cine como un *afuera* estratégico a partir del cual se puede tender una relación analógica con el mundo, que continuamente regresa para reinscribirse transformativamente en éste último. Es así como la relación entre el cine y el mundo aparece revisada en estos intercambios desde una ética benjaminiana de encontrar o de inventar una calidad específica de *distancia*, perdida o desalojada por un tiempo de saturada actualidad permanente en el que las cosas presionan demasiado de cerca sobre nosotros (Benjamin, 2014). En este sentido, la distancia entre el cine y el mundo (que es menos una cuestión de ontología irreductible que de relacionalidad táctica) se convierte en la condición de posibilidad misma para el ejercicio sostenido de una sensibilidad crítica: mirar, sentir y vincularse con el mundo

requiere de un estado de discontinuidad, de un margen de separación que es, al mismo tiempo, un espacio de apertura para formular, mediante el deseo y la necesidad, distintos ensayos de aproximación y de contestación frente a aquello que se mira. Según Nancy, lo primero que sentimos cada vez que sentimos es una separación, aquellos límites que nos devuelven la forma del mundo y nos permiten vincularnos con éste; de modo que la forma del mundo se experimenta como la devolución de un vínculo en el que sentir es, primordialmente, un efecto de entrar en relación con el afuera.

De manera similar, las entrevistas del libro se desarrollan como espacios intersticiales de posiciones y de encuentros en los que la imagen se construye dialógicamente como un tiempo-lugar desde el cual mirar para pensar: no solamente se trata de la imagen como una forma que piensa, sino que también, estas derivas conversadas ponen de relieve la idea de que todo pensamiento necesariamente acontece y se expresa como forma. Si *Cine y Filosofía* se remonta una y otra vez a las figuras de *margen*, de *distancia* y de *apertura* como espacios indefinidos de posibilidad es porque, justamente, y tal como sostienen Bernini y Dottorini en el posfacio, la pregunta que más ha desvelado la imaginación teórico-cinematográfica contemporánea no ha sido la pregunta esencialista de resolver, de una vez por todas, lo que el cine es o lo que es el cine *debe ser*, sino la pregunta por la potencia, por lo que el cine *puede*, que necesariamente implica una conciencia prospectiva, un cine que sale del mundo, que se sostiene como «mundo en acto», en palabras de Nancy, para luego volver a él.

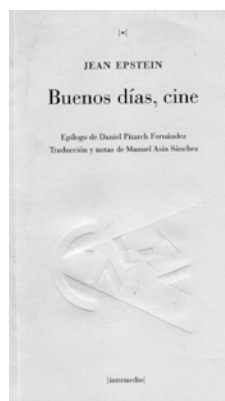
Es interesante pensar, tal como propone Didi-Huberman, que estas inquietudes reiteradas en torno a los intersticios, al fuera de campo y a la distancia abrigan, en última instancia, una pregunta por la imaginación, por la sensibilidad de figurar e intensificar otros posibles, de hacerlos arribar al campo de lo pensable por medio de una imagen o, mejor dicho, mediante la tensión que se activa entre ellas. El cine y la filosofía funcionan como poderosas máquinas de imaginar al unísono; esto es, como máquinas de producir imágenes y direcciones imaginarias desde las cuales pensar, montar o descalibrar regímenes de relación y horizontes de sentido, articulándose frente a problemas o bien generándolos. El libro *Cine y Filosofía* celebra la afinidad constitutiva de ambas dimensiones en una suerte de utopía compartida, que es la de preparar el movimiento deseante que parte de pensar el presente con imágenes a pensar imágenes para el presente.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- BENJAMIN, Walter (2014). «Espacios en Alquiler». En *Calle de Mano Única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- CERVINI, Alessia y ROBERTI, Bruno (2015). «El sujeto que se retrae» (entrevista a Julia Kristeva). En Bernini, Emilio; Dottorini, Daniele y Di Gaetano, Roberto (eds.). *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 95-102). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- DOTTORINI, Daniele (2015). «Expuestos a la naturaleza» (entrevista a Werner Herzog). En Bernini, Emilio; Dottorini, Daniele y Di Gaetano, Roberto (eds.). *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 105-120). Buenos Aires: El cuenco de plata.
- ROBERTI, Bruno (2015). «La transparencia que esconde» (entrevista a Jean-Louis Comolli). En Bernini, Emilio; Dottorini, Daniele y Di Gaetano, Roberto (eds.). *Cine y Filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana* (pp. 191-2013). Buenos Aires: El cuenco de plata.

Tres veces Jean Epstein  
Eduardo A. Russo  
Arkadin (N.º 5), pp. 154-160, agosto 2016. ISSN 2525-085X  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# TRES VECES JEAN EPSTEIN



## EDUARDO A. 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



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-SinDerivar 4.0  
Internacional.

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 como 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.

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 *irrósofo*. Ya había debutado como cineasta con una biografía de Louis Pasteur que, a su modo, le permitió cultivar esa pasión



Figura 1. Jean Epstein

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 [Figura 1].

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 revisitaron 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 salutatorio 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 sus seminarios filosóficos que luego se convirtieron 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 *Écrits 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 (Phillippe Grandrieux, F. J. Ossang, John Gianvito, José Luis Guerín, entre otros). Por sobre todo, estos tres volúmenes –hoy dos de ellos altamente 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 iconosfera. Fatiga que sólo el cine, con su poder de hacer mirar y de sentir de otra manera, parece poder disipar.