

TE LLEVO, CINE

Daniel Pitarch Fernández

Este libro que acaban de recorrer y leer es el saludo de un joven de 24 años a una «una poesía y una filosofía nuevas» apenas dos años mayor que él. Ambos por hacer, cargados de promesas y potencias que los dejan abiertos a construir algo distinto. Un saludo fraternal en la mañana, pues, que entrevé algo en condicional e indefinido pero, o quizá por eso, sin duda mejor («podría ser que no fuera un arte, sino otra cosa, mejor»).

¿Quién es el joven de 24 años? Un antiguo estudiante de medicina en Lyon, que ha trabajado para Auguste Lumière en el entonces hospital del Hôtel-Dieu de la misma ciudad y en sus laboratorios, pero que se ha dado a conocer fulgurantemente con un ensayo sobre literatura contemporánea: *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* [La poesía de hoy, un nuevo estado de inteligencia] (Éditions de la Sirène –como *Buenos días, cine*–, 1921), publicado con un postfacio de Blaise Cendrars, y como fundador de una pequeña revista de vanguardia en Lyon: *Promenoir* (por la que desfilan nombres como los de Cocteau o Léger). *Buenos días, cine* no es

entonces el libro de un cineasta (aunque sí, si queréis, el libro del cineasta que será) sino de alguien que proviene del contexto intelectual de la vanguardia literaria y plástica de la posguerra en Francia. Y aunque tardará poco en introducirse en el mundo de la creación cinematográfica –ese mismo año como ayudante de Delluc en *Le tonnerre* [El trueno] y en agosto de 1922 rodando su primera película: *Pasteur*–, su nombre todavía se dará a conocer más en ese espacio intelectual inicial. Escribe y publica otro ensayo sobre un nuevo tipo de conocimiento que se desarrolla en la sociedad actual: *La Lyrosophie* [La lirosofía] (Éditions de la Sirène, 1922). Publica textos en revistas internacionales como *Zenit* (Zagreb), *Broom* (Roma, Berlín, Nueva York), *Le disque vert* (Bruselas) o *Cosmópolis* (Madrid) y contribuye regularmente a la revista *L'Esprit Nouveau* de Ozenfant y Le Corbusier. También publica cada vez más en revistas cinematográficas, como *Cinéa* (fundada por Louis Delluc) o la *Gazette des Septs Arts* (fundada por Ricciotto Canudo).

De 1923 en adelante su carrera se orienta hacia el cine, tanto hacia la realización (más de cincuenta películas) como hacia la reflexión (seis libros publicados y numerosos ensayos), pero este heterogéneo bullicio inicial de apenas dos años, en el que se inscribe *Buenos días, cine*, conforma el humus de su pensamiento. La lista de obras del autor que se incluye en la edición original de 1921 consta de dos

títulos; el primero es el estudio sobre literatura ya mentado, el segundo, que dice estar en preparación, se titula *Esculape* [Esculapio] y ha de ser, como aclara un paréntesis, una «antología de las ciencias biológicas y médicas». Así pues *Buenos días, cine* parecía destinado a situarse en la bibliografía del autor entre la literatura y la medicina. Y aunque el saludo fraternal fue mutuo y el cine se llevó al joven Epstein (*Esculape* nunca se publicó ni, según parece por lo que se conserva en los archivos, se ideó más allá de un borrador de su prólogo), su relación teórica estuvo siempre teñida de este interés amplio por contextos culturales, científicos y sociales. Al margen de su obra publicada (donde sólo dos novelas se apartan del foco cinematográfico: *L'or des mers* [El oro de los mares], 1932, y *Les recteurs et la sirène* [Los rectores y la sirena], 1934), Epstein escribió en su madurez distintos textos ensayísticos o literarios donde esta heterogeneidad inicial volvió a manifestarse plenamente; textos inéditos que empiezan hoy a ver la luz gracias a la publicación de sus obras completas en Francia.¹

1. La edición de sus obras completas se prevé en nueve volúmenes, bajo la dirección de Nicole Brenez, Joël Daire y Cyril Neyrat y publicada por Independencia Éditions.

LIBRO DE MARAVILLAS: LA RADIACIÓN DEL CINEMATÓGRAFO

El maremagno del que el joven Epstein proviene y por el que se mueve explica, en parte, la composición particular de *Buenos días, cine*. Los ensayos (anteriormente publicados en su revista *Promenoir* o en *Cinéa*) se sitúan dentro de un hilo que incluye poemas, juegos tipográficos, carteles e ilustraciones. Es una apuesta singular y coherente con el diseño de la revista y libro de vanguardia de esa misma época, y que da como resultado una explosión gráfica y textual, que, sin embargo, los otros textos de Epstein de esa época no tienen.

Los otros textos no se construyen así porque no sitúan al cine como su principal motivo (aunque aparece en capítulos, como el dedicado en *La poésie d'aujourd'hui* a «El cine y las letras modernas»). Si el cine es una nueva poesía y filosofía, lo es dentro de un contexto de cultura popular moderna al que se refiere ese aparato gráfico (carteles publicitarios, nombres de estrellas [a veces modificados como en el anglicado «Hayakawas» o en «Jazzimowa»], repeticiones [«sensacional, sensacional, sensacional, sensacional, sensacional»], etc.) El índice del libro reproduce gráficamente un programa de sala cinematográfica, donde las piezas de orquesta entre película y película son los poemas y las películas los textos en prosa, rodeado por anuncios de otros libros de Éditions de la Sirène

(Cocteau y Cendrars, entre otros, pero también Robert Louis Stevenson o Ramon Llull). Programa que hila y al mismo tiempo produce el choque de los heterogéneos textos entre ellos; recordándonos que parte de esa estética del choque y el montaje que muchos autores han visto en el cine (por ejemplo, Walter Benjamin) provenía no sólo del montaje en las películas, sino también de su disposición como un programa de variedades. El programa, los carteles o las similitudes con la prensa cinematográfica, indican que el cine al que se saluda es al cine como experiencia de un espectador. Por decirlo con los simples y bellos títulos de otros textos breves de Epstein, una experiencia que incluye el «Amor de Charlot» y el «Amor de Sessue».²

De los textos en prosa, el primero caería dentro de este campo de las formas populares, puesto que reproduce un supuesto capítulo de un folletín de un «periódico mexicano» con una historia de dobles identidades. «Era una historia sensacional», escribe Epstein como conclusión humorística. El folletín de aventuras del periódico sustituiría aquí al serial de aventuras cinematográfico, fundamental en el cine de los años diez.

2. «Amour de Charlot» (1921) y «Amour de Sessue» (1922) publicados en revistas como *Cinéa* o *Zenit* y retomados en el libro *Le cinématographe vu de l'Etna* [El cinematógrafo visto del Etna] (1926).

Los otros textos en prosa son más ensayísticos y contienen la formulación de las principales ideas de Epstein, cuyo eco recorre todo el libro. Una palabra fetiche en esos textos es «fotogenia». Palabra presente en el discurso cinematográfico francés de la época (en sus memorias inconclusas Epstein afirma que Cendrars le dijo que era «una palabra *cucu-praline-rhododendron* [«rídica», más o menos], ¡pero un gran misterio!»)³ que Epstein retoma en varios escritos y que vendría a designar aquello particular del cine, aquello que en la pantalla se ve de manera especial. Siendo ésta una palabra clave (es el tema principal de «El sentido 1 bis», el primer ensayo del libro), a su alrededor se dan en los textos una serie de ideas y motivos que construyen propiamente su argumentación.

Como ya se ha dicho, Epstein afirma que el cine trae «una poesía y una filosofía nuevas», que está «toda

3. Una versión de estas memorias inconclusas se puede leer en el primero de los dos volúmenes que, hasta ahora, recogían los escritos cinematográficos de Epstein: *Écrits sur le cinéma* (Seghers, 1974 y 1975). Para conocer el discurso cinematográfico francés de la época, es muy recomendable la recopilación de escritos editada y comentada por Richard Abel: *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1907-1939* (en dos volúmenes publicados en 1988 y 1993 por Princeton UP). Abel identifica tendencias en los escritos sobre el cine y la posición que asigna a Epstein es, muy elocuentemente, la de alguien que no encaja en ninguna de ellas, con una propuesta un poco más fuera de la norma que las otras. Para obtener un panorama internacional del discurso sobre el cine, son un muy buen punto de partida los dos volúmenes editados por Daniel Banda y José Moure *Le cinéma: naissance d'un art, 1895-1920* y *Le cinéma: l'art d'une civilisation, 1920-1960* (Flammarion, 2008 y 2011).

por hacer» y en la que «sus verdades son otras». Esta posibilidad de acceder a otras verdades la fundamenta en su carácter tecnológico. Como muchos de sus contemporáneos Epstein metaforiza la cámara como si estuviera viva, afirma de ella que es un «cerebro de metal» (y añade «estandarizado, fabricado (...) Al fin se puede comprar una sensibilidad»), un «sujeto que es objeto, sin conciencia, esto es, sin dudas ni escrúpulos; sin venalidad, ni complacencia ni error posible, artista enteramente honesto, exclusivamente artista, artista-tipo». Lo que le interesa es lo que aparece inusitadamente a través de este sujeto tecnológico, no que reproduzca algo anterior (el teatro, en *Buenos días, cine*) sino que haga surgir novedades. Así compara la cámara con el gramófono y afirma que éste, «desde este punto de vista, es un fracaso o todavía está por descubrir. Habría que descubrir qué es lo que deforma y dónde elige. ¿Se ha grabado en disco el ruido de las calles, de los motores, de los vestíbulos de estación?»

Si le interesa esta supuesta capacidad del cine es, en parte, porque lo ve en consonancia con la vida contemporánea: «Somos distintos. Hemos sustituido el abanico por el ventilador, y de paso pedimos ver; por mentalidad de experimentación, por deseo de poesía más exacta, por costumbre de análisis, por necesidad de errores inéditos.» Lo que aquí afirma a vuelapluma, lo desarrolla en sus textos paralelos de la época. En *La poésie d'aujourd'hui* y en la serie de artículos para *L'Esprit Nouveau* (nº 8-13, 1921) «Le

phénomène littéraire» [El fenómeno literario], ancla su comprensión y defensa de la literatura contemporáneas en consideraciones epocales y sociológicas. Para Epstein la vida moderna —y particularmente sus formas de trabajo— conlleva un derroche de energía nerviosa que deja exhaustos a sus habitantes; la fatiga no es una enfermedad, sino que la excepción es ahora la norma. Lejos de añorar una forma de vida anterior, Epstein ve en ello una posibilidad, puesto que la fatiga intelectual de la que habla lleva a otros mecanismos de percepción, conciencia y comprensión alejados de la racionalidad pura, que era lo que situaba en el origen de las formas de la vida moderna —la racionalidad, la ciencia, la tecnología, etc.⁴ En sus textos sobre literatura esto sirve de explicación y defensa de las formas de la literatura contemporánea. En su libro posterior —*La Lyrosophie*— este argumento concluye en la posibilidad de un nuevo tipo de conocimiento, uno que aúne razón y sentimiento, lógica e intuición, filosofía y poesía: un conocimiento lirosófico, según el neologismo que lo titula.

El cine que trae «una poesía y una filosofía nuevas» es una muestra de la vida moderna y su promesa lirosófica (es decir, que no trae dos cosas, una poesía y una filosofía, sino una única que las aúna). Y una

4. Tanto para su concepción de la fatiga como de esos otros estados de conciencia remite a fuentes científicas como el fisiólogo Angelo Mosso o el psicólogo Edward Abramowski.

particularmente importante para la sociedad porque se da en la cultura popular. En el libro de literatura contemporánea comparaba la estética de ésta con la del cine (las características serían: proximidad, sugestión, sucesión [velocidad], rapidez mental, sensualidad, uso de metáforas visuales y momentánea [contra la idea de un arte eterno]), estableciendo un lazo entre la literatura moderna y la cultura popular (como hace en el mismo *Buenos días, cine* cuando en una enumeración junta Fantomas y Proust). Pero distinto es el radio de acción de una y otra e incluso sus efectos. En *Buenos días, cine* escribe: «una vez que uno se ha acostumbrado a usar este estado intelectual nuevo y extremadamente agradable, se convierte en una suerte de necesidad, como el tabaco o el café. Tengo mi dosis o no tengo mi dosis. Hambre de hipnosis mucho más violenta que el hábito de la lectura porque ésta modifica mucho menos el funcionamiento del sistema nervioso.» Así pues la cultura popular expresa y ejerce este modelo *otro* de conocimiento y modifica a sus espectadores. La función del cine se explica como una educación en otros mundos: «A la salida, la multitud que se ha instruido de otro modo del que vosotros, fabricantes de películas contra el alcoholismo, creéis, conserva el recuerdo de una tierra nueva, de una realidad segunda, muda, luminosa, rápida y lábil. Mucho más que una idea, es un sentimiento lo que el cine aporta al mundo.» Montado con los otros textos contemporáneos de Epstein se entiende más que *Buenos días, cine* contiene argumentos que insertan al

cine en un contexto social e histórico particular; el de principio del siglo XX marcado por la expansión tecnológica y su influencia en todos los ámbitos de la vida (y la muerte; aunque él no lo mencione, la experiencia de la 1ª Guerra Mundial como primera gran guerra tecnológica supone, para el contexto intelectual europeo, el motivo que expresa el polo negativo extremo de la tecnología).

Entendido como este «cerebro de metal» que ofrece un atisbo de otro mundo, Epstein describe y promueve distintas posibilidades estéticas del cine. La importancia del movimiento en la puesta en escena y de la cámara es una de estas características (previendo ya algunas de las futuras escenas de su filmografía como la de la feria de *Coeur fidèle* [Corazón fiel] (1923): «Deseo un drama subido a un tiiovivo de caballos de madera o, más moderno, de aeroplanos. La feria poco a poco se enredaría. Lo trágico así centrifugado multiplicaría por diez su fotogenia añadiendo la del vértigo y la de la rotación.»). El primer plano es otro de esos elementos privilegiados y se encuentra en este libro algunos de los pasajes más bonitos sobre la intimidad de los rostros en las pantallas (el primer plano es el tema principal de «Agrandamiento», el segundo ensayo del libro). Cuando habla de un elemento u otro, sea en los ensayos o en los poemas, lo que está enfatizando particularmente son las sensaciones del espectador, su respuesta a la película no de un modo intelectual sino afectivo y físico.

En uno de los pasajes más famosos sobre el primer plano escribía: «El primer plano modifica el drama por una impresión de proximidad. El dolor queda al alcance de la mano. Si extendiendo el brazo te toco, intimidad. Cuento las pestañas de este sufrimiento. Podría probar el sabor de sus lágrimas. Nunca un rostro se ha inclinado así sobre el mío. Me escruta muy de cerca, y yo me enfrento a él cara a cara. Ni siquiera es verdad que haya aire entre nosotros: me lo como. Está dentro mío como un sacramento.» La proximidad y la intimidad de la experiencia del espectador cinematográfico frente a un primer plano o un plano detalle es un tópico común en esa época, por ejemplo al referirse a la percepción cinematográfica como una percepción táctil (como, entre otros, hace Walter Benjamin o como, en otro sentido, afirma Val del Omar con su “visión táctil” [sin acento, según su terminología particular]), pero poca gente seguiría el hilo del pensamiento hasta afirmar «me lo como». En el primer poema del libro ya aparecía este extremo de la interiorización del espectador: «Las vías del documental / entran en mi boca.» E incluso la propia boca, los dientes y la risa en la pantalla son motivos repetidos a lo largo del libro, con un vocabulario que no deja de exagerar su corporalidad y que los independiza de la persona (por ejemplo, una sonrisa en formación se describe así: «Una comisura rasga lateralmente con bisturí el órgano de la sonrisa.»).⁵

5. De hecho Epstein imaginó un libro dedicado a los dientes titulado

Esta insistencia en la sensación y la corporalidad en la pantalla y del espectador es un aspecto particularmente interesante del libro de Epstein y uno que, hoy en día, puede tener su actualidad; sea para conectarlo con prácticas posteriores de la historia del cine,⁶ como por teorizar al espectador como alguien que tiene una relación física con la película. En los poemas habla de experiencias físicas relacionadas con el movimiento («Junto a un hombre / caminé por la nieve / pegado a su espalda», «Desde mi sillón giratorio / me resigno al naufragio» o «Bajo la panza de un dirigible / en avión planeo»), frases que la prosa literaria de los ensayos también recoge («Los túneles del Oberland y del Semmering me tragan y mi cabeza, demasiado alta, golpea contra la bóveda.

Lecture de 32 signes humains (Essais sur le symbolisme et le fétichisme dentaires) [Lectura de 32 signos humanos. (Ensayos sobre el simbolismo y fetichismo dental) (lo atribuye a un pseudónimo bajo el que escribió un libro que quedó inédito: *Ganymède. Essai sur l'éthique homosexuel masculine* [Ganímedes. Ensayo sobre la ética homosexual masculina]). Y entre los escritos inéditos de los archivos conservados en la Cinémathèque Française se pueden encontrar distintos textos ensayísticos y literarios que giran alrededor de los dientes, escritos que, sin saber todavía qué título tendrán cuando sean publicados en las obras completas, podríamos denominar *Escritos sobre los dientes*.

6. Aquí los lazos son múltiples, pero quizá el cine de vanguardia americano de los 60 y 70 pueda ser un modelo particularmente cercano; sea en sus centelleos, en sus investigaciones del movimiento —*La región central* (1971) de Snow, por ejemplo—, en su ausencia de tabús en lo que filma —Brakhage— o en la simplicidad de la sensación mínima sostenida —los *Screen Tests* de Warhol, por ejemplo. Evidentemente esta es una comparación acotada y parcial, Epstein nunca acometió películas similares ni forzosamente las hubiera encontrado interesantes.

Decididamente, el mareo es agradable. El avión, y yo dentro, caemos. Se me doblan las rodillas.»).

Esta experiencia sensorial del espectador no sólo tiene relación con la proximidad (si la visión se hace tacto es porque la proximidad es tal que es imposible no aprehenderlo sino piel contra piel —y esto nos trae de golpe la fuerza que debió de tener la novedad de algo como un rostro en primer plano) y con el movimiento, sino también con una fluctuación de energías nerviosas. Chaplin y sus «reflejos propios del nervioso fatigado», Nazimova y su «alta tensión, trepidante y exotérmica» o Gish «corriendo como el segundero de un cronómetro», son ejemplos de esta energía en la pantalla de la cual el espectador «respira su radiación». Y evidentemente esta idea conecta con los argumentos de sus escritos paralelos, que acabamos de mencionar, acerca de la fatiga y las demandas de la sociedad contemporánea.

Estas ideas no sólo describen la experiencia del espectador, sino que Epstein concluye de ellas más características estéticas, aparte de la primacía del primer plano y el movimiento. Así opone frente a un cine narrativo, uno hecho de «situaciones»: «No hay historias. Nunca ha habido historias. No hay más que situaciones, sin pies ni cabeza; sin comienzo, sin mitad y sin final; sin haz ni envés; se pueden observar en todos los sentidos; la derecha se convierte en la izquierda; sin límites de pasado o de futuro: son

el presente.» Y por esto mismo, una experiencia del espectador que retorna una y otra vez en *Buenos días, cine* es la de la potencia, la de la acción en ciernes, la de ver aquello que parece estar a punto de suceder pero puede cesar: «El rostro que se encamina hacia la risa es de una belleza más bella que la risa. Interrumpiré. Amo la boca que va a hablar y se calla aún, el gesto que oscila entre la derecha y la izquierda, la carrerilla antes del salto y el salto antes de la caída, el devenir, la duda, el resorte tirante, el preludio y, mejor, el piano que se afina antes de la obertura. La fotogenia se conjuga en futuro e imperativo. No admite estado.»⁷

El último ensayo de *Buenos días, cine* afirma que el cine es místico, en el sentido de proporcionar acceso a un conocimiento sobrenatural. Tecnología y mística se cruzan en una herramienta analítica, cuyo objeto privilegiado es el ser humano: «Sin historia, sin higiene, sin pedagogía, narra tú, cine-maravilla, al hombre migaja a migaja. Sólo eso, y que lo demás te dé igual.» Sobre él ejerce este poder analítico: «El cine, disimulado radiógrafo, os atraviesa hasta

7. Se da aquí una hermosa relación entre lo que él ve en la pantalla y lo que serán sus escritos sobre el cine, siempre atentos a su aliento utópico, a sus potencias más que a sus hechos, a un supuesto cine que está por venir. Como otros de su época, Epstein —en sus escritos, no en su filmografía— se interesa más por mantener el arco tenso que por disparar y ver dónde alcanza la flecha. La promesa era, en esa época, el arma principal del cine.

el hueso, hasta vuestra más sincera idea, que él saca fuera. Actuar no es vivir. Hay que ser. En la pantalla todo el mundo está desnudo, con una desnudez nueva. Las intenciones se leen y por vez primera, ¡es el Evangelio!» De aquí también deriva consecuencias estéticas en su ataque a formas profesionales de actuación y su amor por los objetos en la pantalla: «Actores que creían vivir se manifiestan aquí más que muertos, menos que nulos, negativos, y ajenos, o también objetos inertes de pronto sienten, meditan, se transforman, amenazan y viven una vida acelerada de insectos, veinte metamorfosis a la vez.» Y no sólo los objetos sino que «las colinas se endurecen como músculos» y «el universo está nervioso». Bajo la luz cinematográfica se da una confusión entre lo humano y lo no humano, que seguirá en sus escritos posteriores, como veremos.

Buenos días, cine contiene, como se ha resumido someramente, una reflexión sobre la experiencia del espectador, las posibilidades estéticas del cine y las funciones que podía ejercer en su sociedad contemporánea. Cómo sus capacidades tecnológicas y sobrenaturales (la tecnología como magia es un oxímoron común en esa época) se ejercen en la pantalla y llegan —como una radiación, como un sentimiento— a un público de masas, que responde de manera afectiva y sensorial y se instruye en algo simple y fundamental: la posibilidad de un mundo nuevo.

PLENITUD DE UN GERMEN

Hacia el final de su vida Epstein escribió distintas versiones de sus memorias, que quedarían todas inconclusas a su muerte el 2 de abril de 1953. En una de ellas describió su primer libro cinematográfico con estas palabras: «una cuarentena de páginas de prosa contenían ya, aunque el autor entonces evidentemente no lo sabía, todo el pequeño núcleo de ideas, que a lo largo de los veinticinco años siguientes, ese cerebro y esa pluma no harían más que machacar y triturar, subdividir y recomponer, transponer y combinar, perder y reencontrar sin cesar. Desesperante plenitud de ese germen, limitado a sí mismo, que prefiguraba y fijaba toda la actividad permitida a una vida.»⁸

Ciertamente esta característica, la constancia y la reformulación, es una de las que singularizan los escritos de Epstein. Porque aunque haya cambios en sus ideas (por ejemplo su crítica a un cine-caleidoscopio)⁹ los pilares son siempre parecidos. Y esto lo convierte en alguien valioso porque, ante

8. Este fragmento se puede leer, por ahora, en la nota final a la edición facsímil de *Buenos días, cine* que se publicó en 1993 (Maeght éditeur).

9. Epstein reniega humorísticamente, en un texto de 1926, del uso que hacen de una cita suya afirmando: «El Sr. Pierre Porte cita aún recientemente frases de mi *Buenos días, cine* (1921); no debería hacerlo. ¿Le aconsejaría hoy alguien a Renault construir sus automóviles como se construían hace cinco años?» («L'objectif lui-même» [El objetivo en sí mismo]).

unos cambios continuos en la práctica y la industria cinematográfica, él mantiene un punto de vista progresivamente anacrónico (como su biografía demuestra en parte; fue uno de los primeros profesores en el IDHEC [Institut des Hautes Études Cinématographiques] de París, pero su curso de estética cinematográfica apenas duró algunas sesiones) pero actual en algo esencial: el aliento utópico, el mantener la promesa del porvenir, la desesperante plenitud de un germen aunque aún no haya brotado.

No corresponde aquí recorrer todas las ramificaciones de este pequeño libro en su obra posterior, ni habría espacio para ello, pero algunos ejemplos pueden ser elocuentes y dar una visión más amplia de su pensamiento.

Una de las bases de su reflexión es que el cine ofrece una visión no antropocéntrica del mundo; que la percepción de este «cerebro de metal» no parte de las mismas condiciones que la percepción humana. Un ejemplo básico sobre el que reflexionará siempre, aunque no todavía en *Buenos días, cine*, es la variación de velocidades: el ralentí, el acelerado o el tiempo invertido, que él entiende como cambio de la escala del tiempo, como un acceso a tiempos no humanos. De nuevo aquí, como en el caso del primer plano, parte de un fenómeno cinematográfico que provocaría no poco asombro en sus primeros

años.¹⁰ Epstein hace de él una lectura literal; dirá que el ralenti muestra que el ser humano puede devenir viscoso o piedra y que el acelerado demuestra que «las plantas gesticulan.»¹¹ Lo que le interesa de esto no es tanto que pueda ser verdad, sino cómo eso desestabiliza sus nociones. Ante unas imágenes al ralenti la identidad humana se confunde; la división entre animado e inanimado, entre vivo y muerto, le parece permeable (lo ve en la pantalla y eso le llega como un sentimiento, no como un razonamiento lógico)¹²

10. Piénsese, por ejemplo, en *Paris qui dort* [París dormido] (1924) de René Clair (película en la que se inventa un rayo capaz de variar el tiempo hasta pararlo) y en cómo Vertov se quejaba de que esa película acometía algo que él había pensado (según anotó en sus diarios el 12 de abril de 1926).

11. «Aún más ralentizada, toda sustancia viva retorna a su viscosidad fundamental, hace aflorar su primordial naturaleza coloidal. Por fin, cuando ya no hay movimiento visible en un tiempo suficientemente alargado, el hombre deviene estatua, lo vivo se confunde con lo inerte, el universo involuciona hasta volver a ser un desierto de materia pura, sin rastro de espíritu» (*L'intelligence d'une machine* [La inteligencia de una máquina], 1946). «Este desasosiego, sin embargo, cada uno lo ha sentido más o menos ante las imágenes que confunden lo que había sido clasificado como inmóvil con lo móvil, lo constante con lo inconstante, lo inerte con lo vivo, según los tres estados de la materia, los tres reinos de la naturaleza, las tres categorías de los organismos animados. Las dunas reptan; los minerales florecen y se reproducen; los animales se engullen a sí mismos y se petrifican; las plantas gesticulan y evolucionan hacia la luz; el agua se adhiere; las nubes se despedazan.» («Le monde fluide de l'écran» [El mundo fluido de la pantalla], 1950)

12. En un artículo titulado «L'intelligence d'une machine» [La inteligencia de una máquina] de 1935 (no confundir con el libro del mismo título que publicó en 1946) hay un fragmento que aclara esta idea del *sentimiento*: «Explicar un sueño, es perderlo. A veces la película

y este fenómeno de permeabilidad es lo que introduce una duda fecunda. El cine nos ofrece un «mundo fluido» donde nada permanece idéntico a sí mismo, donde nada es estable («Le monde fluide de l'écran» [El mundo fluido de la pantalla], 1950, publicado en *Les Temps modernes*, la revista fundada por Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir). Y así el cine destila, al margen de lo que expliquen sus ficciones o documentales, un veneno, según afirma en *Alcool et cinéma* [Alcohol y cine] (1975, inédito en vida), uno que horada la racionalidad como certeza absoluta.

En este sentido el cine le parece una maravilla, en su capacidad de causar asombro y quebrar lo conocido. En sus memorias explica que la primera vez que vio una proyección cinematográfica siendo niño, tuvo lugar simultáneamente un terremoto. De nuevo —y esta una estrategia expresiva y de pensamiento muy común en Epstein— podríamos entenderlo como algo literal; el cine sacude los cimientos del conocimiento.

La lectura social y epocal de sus primeros escritos se mantiene también en su obra posterior. En uno de sus últimos libros, el ya citado *Alcool et cinéma* publicado póstumamente, encontramos capítulos como: «Técnica de poesía en cantidad industrial», «El delirio

nos da una percepción inmediata del ser-montaña o el ser-mar. Es un sentimiento como la evidencia ante la que toda demostración cesa, y dónde no hay nada más que añadir.”

de una máquina» o «Cine, histeria, cultura». El argumento principal es que el cine ofrece un equilibrio necesario en el mundo actual; un mundo sobreracionalizado para vivir en el cual es necesaria la dosis de pensamiento irracional o “transracional”, según escribe Epstein, del cine. Esto mismo ya lo había enunciado, con otros matices, en su libro *Le Cinéma du diable* [El cine del diablo] (1947), donde el cine es diabólico en cuanto pone en duda y vuelve móvil y variable lo que se creía estable y fijo. En ambos casos puede parecer a veces que hay una lectura de *paz social* en sus textos, como algo que restablece un equilibrio para mantener el orden actual. Pero su aliento utópico siempre aparece y aunque no sea de un orden explícitamente político, ve en esto la anticipación de otro mundo, de un modo *otro* de vivir y comprender.¹³

13. La política en Epstein es un tema a estudiar, todavía, y sus escritos inéditos pueden ser interesantes para ello. Aunque ciertamente hay un elitismo en parte de su pensamiento, también se puede enfatizar, como hace Christophe Wall-Romana en su reciente libro sobre él (*Jean Epstein*, Manchester UP, 2013), su relación con el Frente Popular francés de los años 30, a través de su producción documental: «En los años 30, Epstein se volcó en el documental. Había rodado su primera película plenamente documental en 1923, sobre la erupción del Etna –una película que por desgracia se ha perdido. Dirigió unos veinte documentales entre 1929 y 1948, ostensiblemente por motivos materiales, lo que sin embargo no excluye un propósito político y social claro. Ciertamente, el grueso de su producción documental coincide con el ascenso de los movimientos sociales y laborales que llevaron al Front Populaire a mediados de los años 30 en Francia, y Epstein se dedicó de lleno a apoyarlo. La sospecha entre los surrealistas y críticos cinematográficos más recientes que su paso al cine comercial implica tendencias conservadoras se resuelve con el estudio detallado de su obra documental. El poeta surrealista Robert

El animismo que aparece en *Buenos días, cine* —esos objetos, naturalezas o fragmentos de cuerpo que se revelan vivos en el cine, aislados por el visor de la cámara y montados en la pantalla entre otros planos— será también otro tema común en sus escritos. En su siguiente libro sobre cine, *Le cinématographe vu de l'Etna* [El cinematógrafo visto del Etna] (1926) (las maravillas naturales —un terremoto, un volcán— parecen ser lugares fraternales para el cine) escribirá: «Una de las más grandes potencias del cine es su animismo. En la pantalla no hay naturaleza muerta. Los objetos tienen actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas, como este Etna, significan. Cada accesorio se convierte en un personaje. Los decorados se trocean y cada una de sus fracciones toma una expresión particular. Un panteísmo sorprendente renace en el mundo y lo llena hasta reventar. (...) La mano se separa del hombre, vive sola, sola sufre y goza. Y el dedo se separa de la mano.»

El estudio del ser humano como objeto privilegiado de la capacidad analítica del cine, también se encuentra una y otra vez en sus escritos posteriores.¹⁴

Desnos, por ejemplo, lo debía saber bien cuando colaboró con Epstein en el documental de 1938 *Les Bâtitseurs*.»

14. El poder analítico del cine también es un motivo esencial de su pensamiento desde *Buenos días, cine*. En *Le cinématographe vu de l'Etna* afirma: «Porque la misión del cine no parece haber sido comprendida con exactitud. El objetivo del aparato tomavistas es un ojo que Apollinaire habría calificado de surreal (sin ninguna relación con este surrealismo de ahora), un ojo dotado de propiedades analíticas

El poder de ver de otro modo del cine se orienta hacia el cuerpo humano y así el ralenti lo muestra como un reptil o el primer plano revela el pensamiento. Pero también reflexiona Epstein sobre el montaje y cómo la unión de distintos rostros muestra identidades colectivas (la similitud familiar o las enfermedades).¹⁵ Y observando una película en la mano, fotograma a fotograma, afirma que se evidencia la multiplicidad de la identidad individual (no en todos los fotogramas dice reconocer a su amigo lo que, en su estrategia expresiva de lectura literal, le lleva a afirmar lo múltiple en cada uno de nosotros).¹⁶

La insistencia en la corporalidad en *Buenos días, cine* llega muchas veces a la sensualidad. La proximidad

inhumanas. Es un ojo sin prejuicios, sin moral, desprovisto de influencias y que ve en el rostro y en el movimiento humanos rasgos que nosotros, cargados de simpatías y de antipatías, de costumbres y de reflexiones, ya no sabemos ver. Por poco que uno se detenga en esta constatación, toda comparación entre el teatro y el cine se vuelve imposible. La esencia misma de esos dos modos de expresión es diferente. Así la otra propiedad original del objetivo cinematográfico es esta fuerza analítica. El arte cinematográfico debería depender de ella, ¡ay!»
15. Por ejemplo en la plaquette *Photogénie de l'imponderable* [Fotogenia de lo imponderable] (1935).

16. Esta situación se describe en el capítulo «La duda sobre la persona» en el libro *Le Cinéma du diable* (1947). El ejemplo más conocido de Epstein de esta multiplicidad del individuo revelada por el cine se encuentra en *Le cinématographe vu de l'Etna*, donde una escalera de hotel rodeada de espejos se convierte en una metáfora del cine y las múltiples verdades sobre uno mismo que nos ofrece. Esta misma imagen, en un sentido distinto, se encuentra al principio de uno de sus textos literarios inéditos: *L'autre ciel* [El otro cielo].

que lleva al contacto con la boca, que ya hemos citado, pero también la atención al cuerpo en la pantalla: «Hojead al hombre. A ese marinero, de cuello tan azul y tan tierno, con el escote bronceado, que salta sobre el estribo de un tranvía burócrata. Cuatro segundos de poesía muscular.» o «Todos los volúmenes se desplazan y maduran hasta reventar. Vida en ebullición de los átomos, el movimiento browniano es sensual como la cadera de una mujer o de un hombre joven.» La sensualidad, el amor y la sexualidad serán también motivos de sus escritos posteriores (y paralelos, el «Amor de Charlot» y el «Amor de Sessue», lo pueden ser también en sentido literal). Sin duda su texto más sensual es uno, todavía inédito, titulado *L'autre ciel* [El otro cielo], donde los motivos cinematográficos del fragmento de cuerpo aislado aparecen bajo una luz de deseo. Pero también reflexiona sobre la sexualidad en su libro de «ética homosexual masculina», según reza su subtítulo, *Ganyèmède* (escrito inédito que ha sido el primero en publicarse en la edición actual de sus obras completas).¹⁷ Este libro, aunque no publicado en vida, lo atribuyó al pseudónimo de Alfred Kléber y a este autor le atribuye otros

17. La sexualidad es importante en *Ganyèmède*, aunque no tanto la sensualidad. Su reflexión sobre la homosexualidad masculina se encuentra entre la tradición de amor entre hombres de la Grecia clásica (según se entiende como modelo en el s.XIX, a partir de Walter Pater, Oscar Wilde, etc.) y su pensamiento utópico y tecnológico (se pregunta, por ejemplo, por las consecuencias de la procreación artificial para el amor), junto con otros temas y tópicos (a veces lamentables, ya que algunas páginas tienen un fuerte carácter misógino).

textos en preparación que no llegaría a escribir; uno es una novela titulada *La jeunesse de Lambert* [La juventud de Lambert], los otros son dos ensayos: *Amori et dolori sacrum. (Essais sur l'érotique doloriste)* [Amor y dolor sagrado. Ensayos sobre el erotismo doliente] y *Lecture de 32 signes humains. (Essais sur le symbolisme et le fétichisme dentaires)* [Lectura de 32 signos humanos. Ensayos sobre el simbolismo y fetichismo dental]. Sólo enunciar los títulos ya nos da una idea de lo amplio y complejo que Epstein concebía tratar estos temas en su obra inédita.

CREAR CON UN CEREBRO DE METAL

Su obra escrita empieza, como ya se ha dicho, antes que su obra cinematográfica; pero enseguida correrán paralelas, alimentándose mutuamente. Habiendo leído *Buenos días, cine* se entiende el porqué de la gran cantidad de planos de detalle en sus películas de los años 20 y de la planificación que hace de determinadas secuencias. En *Coeur fidèle* (1923) hay una escena en la que está a punto de estallar una pelea en un bar. Después de describir la situación con distintos planos medios (con una cierta profundidad de la puesta en escena), la tensión alcanza su clímax en veinticinco primeros planos y planos detalle aislados. Y en otro de sus clásicos de esa época, *La glace à trois faces* [El espejo de tres caras] (1927), un teléfono que suena, concentra la atención del espectador y del

protagonista por medio de tres planos detalle, con un ligero movimiento de aproximación y encadenados; una manera de atraer a la película esa fuerza de los objetos vivos.

Estas mismas películas nos dan dos ejemplos extraordinarios y contrarios del poder del movimiento en su filmografía. En *Coeur fidèle* hay la escena que ya hemos mencionado de la feria; ahí la cámara se sube a un tiovivo y vemos a los protagonistas en ese movimiento centrífugo, en una escena de montaje veloz y rítmico, con planos que llegan a durar dos fotogramas. Sin duda el espectador a quien se le doblan las rodillas de *Buenos días, cine* experimenta aquí todo tipo de curvaturas. En la otra película hay un ejemplo contrario en el que el movimiento se exagera por medio de la duración y con ello la sensación física del espectador. El protagonista tiene como uno de sus objetos fetiche un coche (igual que el teléfono le definía en la otra escena mencionada; los elementos tecnológicos como vidas de metal). En una escena de la película se monta en el coche en la planta superior de un aparcamiento; con la cámara elevada ligeramente tras el conductor, asistiremos a un plano de 34 segundos en el que descendemos la rampa circular hacia la salida, adquiriendo el coche velocidad, alternando momentos de oscuridad con la luz que entra por las aberturas del edificio.¹⁸

18. Escena en la que tanto podríamos admirar un cierto gusto estructural

La narrativa de *La glace à trois faces* es un ejemplo de la primacía de las situaciones frente a la historia. Dividida en tres partes, cada una es el punto de vista de una de sus amantes sobre el protagonista, sin que se mezclen en un orden claro, ni den una visión unívoca de él. Epstein escribió un artículo de presentación de esta película («Art d'événement» [Arte de acontecimiento], 1927), donde llevó las ideas de *Buenos días, cine* un poco más allá: «Tras los dramas pretendidamente sin fin, he aquí un drama que querría no tener exposición, ni umbral, y que acaba de golpe. Los acontecimientos no se suceden y sin embargo se responden exactamente. Los fragmentos de varios pasados vienen a implantarse en un único hoy. El futuro estalla entre los recuerdos. Esta cronología es la del espíritu humano. Los personajes se presentan cada uno solo y la narración los mantiene definitivamente separados; sin embargo viven juntos, el uno para el otro.»

Esta película fue una de las cinco que Epstein realizó bajo una productora con su propio nombre (Les Films Jean Epstein), otro dato que nos da una idea de su importancia en el cine de los 20; si bien la aventura de la productora acabó pronto y su filmografía había de tornarse cada vez menos pública.

avant la lettre (ver nota 6) como un regusto arcaizante a *phantom ride* (las películas del cine de los primeros tiempos que situaban la cámara en un la locomotora de un tren, asistiendo el espectador a ese recorrido dinámico por el paisaje); algo que nunca ha sido una contradicción.

Justo después de los films producidos bajo ese paraguas, Epstein filmó la que se considera otra de sus obras maestras *Finis Terrae* (1928). Rodada en la isla de Ouessant, el punto más extremo de Francia, una isla en la costa de Bretaña, sus protagonistas son los habitantes de esa comunidad, con los que Epstein construye una historia mínima sobre unos pescadores aislados en un árido islote (Bannec) en el que, por culpa de una pelea, uno cae enfermo al infectarse una herida. La aridez del paisaje y de la zona es la aridez a la que Epstein trajo su cámara y su equipo; igual que el Etna le parecía un punto extremo donde pensar el cine, esa zona extrema de Bretaña le pareció un buen lugar donde reinventarlo para él.¹⁹ Ahí explota, y su onda expansiva se deja oír en todo el denominado período bretón de su filmografía, lo que ya escribía en *Buenos días, cine* acerca de la importancia de la realidad en la pantalla: «Ya no habrá actor, sino hombres escrupulosamente vivos. El gesto puede ser hermoso, pero el brote de pensamiento del que escapa importa más.»²⁰ En *Coeur fidèle* filmó el puerto de

19. De hecho Epstein filmó el Etna en 1923 en una película documental hoy considerada perdida y de la que no se encuentra casi información en la bibliografía sobre él: *La montagne infidèle* [La montaña infiel]. Parte de esa experiencia se recuerda en el libro, ya citado, *Le cinématographe vu de l'Etna* (1926).

20. También, por ejemplo, «La costumbre prepara los gestos para la pantalla. Los carga de pensamiento, los vuelve exactos, sobrios y sinceros. Un esfuerzo trucado es ridículo, pero el obrero que verdaderamente se aplica y suda colocando roblones, conmueve tanto, pero quizá no más, que la banalidad *demi-mondaine* de tu sonrisa profesional, pobre actriz.»

Marsella alejándose de lo pintoresco que denuncia en *Buenos días, cine*; pero el paisaje extremo de Bannec lo sitúa entre los pioneros de volver a traer el cine a los paisajes naturales, para crear con sus habitantes historias de ficción; historias, claro está, «no en las que no pase nada, sino poca cosa», como se lee en este mismo libro.

Su filmografía contiene también un número elevado de películas documentales, muchas de ellas sobre temas industriales o de trabajo. Así filmó películas sobre periódicos (*Une visite a l'Ouest-Éclair* [Una visita al *Ouest-Éclair*], 1934), medios de transporte (*Artères de France* [Arterias de Francia], 1939), faros (*Les feux de la mer* [Los fuegos del mar], 1948) o sobre los obreros de la construcción (*Les Bâtisseurs* [Los constructores], 1938).²¹

Su última gran película la filmó en 1947, cinco años antes de su muerte. Se trata de *Le tempestaire*, un medimetro, de nuevo en las costas bretonas, cuya historia sucede alrededor de una tormenta, los miedos de los habitantes y la existencia de un «domador de tempestades» (la palabra a la que alude el título). Las escenas del mar solidificándose o retirándose según

21. Este último, financiado por una sección de la CGT francesa, está hoy disponible en línea en la web Ciné-archives (Fonds audiovisuel du PCF) (<http://parcours.cinearchives.org>). Acerca de la obra documental de Epstein y acerca de su implicación política (algo no explícito y con distintos recovecos en sus textos), ver la nota 13.

las órdenes mágicas del *tempestaire*, se inscriben plenamente en la estética de Epstein; imágenes que vemos sobreimpresionadas en una bola de cristal y en montaje paralelo con las máquinas meteorológicas que miden la tormenta. Pero no sólo hay imágenes al ralentí sino que Epstein aplicó aquí sus ideas sobre un ralentí sonoro; el sonido del mar sufre todo tipo de variaciones de escala de tiempo modificando nuestra percepción. Este abrazo del sonoro como un campo de experimentación, como otra puerta más al desconcierto del descubrimiento, y la transposición literal de la técnica (y la poesía y filosofía, claro) del ralentí al sonido, dicen mucho de su obra y pensamiento.

La «desesperante plenitud del germen» no dejó de brotar a lo largo de las algo más de tres décadas que van de su primer libro a su muerte, en sus escritos y en sus películas. La potencia del cine, con la elocuencia de quien va hablar y calla aún, con la fuerza acumulada del impulso antes del salto, en futuro e imperativo y así, aunque no encarnada, siempre presente.