



## ¿Puede estar la *lirosografía* de Jean Epstein dentro de la estética de las afecciones?

Felipe A. Matti<sup>1</sup>

Recibido: 06-03-2021 / Aceptado: 12-02-2022

**Resumen:** En este trabajo se analizará la estética del cineasta Jean Epstein, desarrollada en su escrito *La lirosografía*, con el fin de que sea incluida dentro de la estética de las afecciones. A su vez, la lirosografía debe ser considerada como una de las formas más desarrolladas de dicha estética. Para establecer el vínculo entre la lirosografía y la estética de las afecciones se determinarán los elementos de la última, partiendo por establecer en qué medida y cómo nos afecta el arte. Es a través de la vivencia estética que se comunican la experiencia estética y el estado anímico y emotivo actual de la persona. De esta manera se conoce el modo en que la obra de arte le afecta a la persona. Finalmente se concluirá por qué considero esencial a la lirosografía en el estudio de la estética de las afecciones.

**Palabras clave:** Estética, Estética de las afecciones, Jean Epstein, Baruch de Spinoza, Lirosografía.

### [en] Can Jean Epstein's *lirosophie* be within the Aesthetics of affections?

**Abstract:** In this paper Jean Epstein's aesthetics, developed in his work *La lirosophie*, will be analysed to determine whether it should be included in the aesthetics of affects. Moreover, the lirosophie must be considered as one of the most developed forms of said aesthetics. In order to establish a link between the lirosophie and the aesthetics of affects, the elements of the latter will be determined, first establishing in which way and how art affects us. It is through the aesthetic living-experience that both the aesthetic experience and the animic (and emotional) state of the person are communicated. By this, the way in which the work of art affects the person is known. Finally, it will be concluded why I consider the lirosophie essential in the study of the aesthetics of affects.

**Key Words:** Aesthetics, Aesthetics of affects, Jean Epstein, Baruch de Spinoza, Lirosophie.

**Sumario:** I. La obra de arte no es solo bella: las afecciones y su relación con la belleza; II. El caso de Jean Epstein: la *Lirosografía*; III. Conclusión; IV. Bibliografía.

**Cómo citar:** Matti, F.A. (2022) "¿Puede estar la *lirosografía* de Jean Epstein dentro de la estética de las afecciones?", en *Escritura e Imagen* 18, 9-26.

<sup>1</sup> Felipe A. Matti es Lic. y Prof. de Filosofía por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Actualmente es Becario doctoral UCA-CONICET y realiza sus estudios doctorales en torno a la estética de Gilles Deleuze. [mattifelipeandres@uca.edu.ar](mailto:mattifelipeandres@uca.edu.ar)

Agradezco enormemente al Dr. Juan Torbidoni y al Dr. Mateo Belgrano quienes me brindaron su erudita ayuda para realizar este trabajo de la manera más clara y centrada posible.

## 1. La obra de arte no es solo bella: las afecciones y su relación con la belleza

En esta primera parte del escrito, el enfoque principal será determinar las bases de una estética de las afecciones. Para ello, se comenzará por comentar brevemente la estética spinoziana, sobre todo la preponderancia de la teoría de las afecciones en dicho sistema, y su influencia en la estética del filósofo francés Gilles Deleuze (y su agenciamiento con Félix Guattari) en lo que respecta a la teoría del arte como creador de bloque de sensaciones (preceptos y afectos). Finalmente, se buscará entablar una correlación entre ambas teorías con la filosofía de Simon O'Sullivan, quien propone una estética de las afecciones como nuevo camino para comprender la actitud del arte contemporáneo y su demanda emocional, sensible y corpórea para con el espectador. Hecho esto, se investigará la *Lirosoffa* del cineasta y filósofo del cine Jean Epstein con el fin de determinar si podría incluirse a la misma en una estética de las afecciones, enriqueciendo a la misma.

La filosofía de Baruch de Spinoza comprende una novedosa perspectiva para con las nociones trascendentales de Belleza, Bien, Mal y Fealdad. Si bien no es el propósito de este artículo hacer un análisis profundo de la estética spinoziana, es menester señalar aquí que las afecciones representan un punto determinante para su teoría ontológica. El paralelismo spinozista, ampliamente desarrollado por Gilles Deleuze y por Stephen Zepke<sup>2</sup>, es el corazón de toda estética de las afecciones. En la medida que la mente es paciente de las modificaciones a las que es sometido el cuerpo (del cual es su idea), las afecciones pasan a ser la clave de comprensión de lo que produce una obra de arte en nosotros. Esto es así puesto que toda modificación implica una alteración en la composición del complejo cuerpo/mente, alteración que puede ser beneficiosa (una obra de arte nos alegra, lo cual nos da una mayor capacidad de ser afectados y de afectar) o perniciosa (una obra de arte nos causa tristeza, desagrado o terror sublime, lo cual debilita nuestra capacidad de afección).

Por lo tanto, Spinoza entiende por “las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo.” (E III Def. III)<sup>3</sup>. Las afecciones son alteraciones que sufrimos en nuestra totalidad y que tienen un efecto directo en nuestra actividad. Tal como señalan Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*<sup>4</sup>, somos compuestos sometidos al movimiento, es decir que las partes que nos componen están en un continuo e incesante movimiento que explica nuestro devenir constante; cada afección determina un cambio en nuestra razón movimiento/reposo lo cual significa que la manera en la que algo afecta a otra cosa es dilucidada en función del movimiento, si A afecta a B, ¿qué pasa con B? ¿Se detiene? ¿Acelera? ¿Enlentece?

Ahora bien, ¿cómo A afecta a B si A es un cuadro y B una persona? El arte nos afecta corporalmente, y eso incluso se da de diversas maneras. Cualquier persona que tenga un encuentro con el arte, en cualquier momento y cualquiera sea la forma de ese arte, lo hace por medio del cuerpo. Las ideas (o impresiones, o conceptos, o intenciones; etc.) de las obras de arte también nos afectan, pero para alcanzarlas debemos mediar con la corporalidad tanto de las obras de arte como la nuestra. Las afecciones, a su vez, son siempre distintas en función no solo del *tiempo-espacio*

<sup>2</sup> Ver Zepke, Stephen, *Art as abstract machine...*, Nueva York, Routledge, 2005.

<sup>3</sup> Spinoza, B., *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Gredos, 2011, p. 105.

<sup>4</sup> Ver Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002, pp. 258-262.

donde se da la obra, también son siempre distintas en función del estado en el que se halla la persona que se dirige al encuentro con el arte. La obra de arte nos afecta a todos de distintas maneras, e incluso a nosotros mismos nos puede afectar diversamente.

Basta con imaginarnos un paseo en el museo. Caminamos a lo largo de la muestra permanente y nos dirigimos a nuestro pabellón preferido. Observamos los cuadros que ya conocemos absolutamente de memoria. De pronto, nos damos cuenta de que uno de los cuadros no está y, en su lugar, se encuentra otro absolutamente nuevo. El hecho es que, debido a que ese cambio no ha pasado desapercibido, nos hemos detenido (he aquí una manera en la que nos ha afectado el cuadro). Luego, esta novedad nos genera no solo goce estético, sino que nos entristece, puesto que se trata de un cuadro que describe cargado de melancolía (*Judit decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi, por dar un ejemplo). Frente a esto nos vemos inmersos en una tensión agobiante, nos exaltamos al descubrir un cambio radical en algo que ya nos era familiar y conocido, así como el ritmo propio de una vida cotidiana. La novedad causa cierta admiración o absorción que, a su vez, educe un haz de afecciones.

Es por eso que cuanto menos figurativo sea el arte, menor va a ser nuestra capacidad de describir una obra con la frase “esto es bello”, para ello será necesario estimar la relación de velocidades de los componentes de la obra de arte: ritmo, armonía, vibración, orquestación, etc. lo cual implica de por sí ser poseedor de un lenguaje más elaborado el cual expande la expresividad de las obras de esta índole.

Cabe señalar que Spinoza se expresa, tanto en el *Apéndice* al primer libro de la *Ética* como en una de sus cartas dirigidas a Hugo Boxel, en favor de una concepción de la belleza no tanto como una propiedad el objeto sino como un movimiento agradable o positivo en la constitución afectiva del sujeto. Este giro es determinante para el nacimiento de una estética de las afecciones, puesto que la trascendentalidad de la belleza se disuelve en la inmanencia anti-dualista de la capacidad de afección de los seres. En el caso de los seres humanos, la belleza no es otra cosa que un movimiento nervioso provocado por la representación de los objetos que conduce a la salud, es decir, al agrado. Este movimiento, al ser positivo, es lo que provoca en nosotros decir que algo es bello. Los objetos que provocan un movimiento contrario son llamados feos. Por lo tanto, decir que algo es bello no difiere de decir que algo es liso, rugoso, áspero, o dulce. Lo que se está dando a conocer es, en realidad, la constitución del cuerpo afectado y no lo que es el cuerpo “afectante”.

*Cada uno juzga de las cosas según la disposición de su cerebro, o mejor, toma las afecciones de su imaginación por las cosas mismas.* Por lo que no es extraño que entre los hombres hayan nacido todas estas controversias que conocemos y de ellas finalmente el escepticismo. Pues, aunque los cuerpos humanos concuerdan en muchos aspectos, difieren, sin embargo, en muchísimos más, y, por ello, lo que a uno le parece bueno, a otro le parece malo; lo que a uno, ordenado, a otro, confuso; lo que es agradable para uno, es desagradable para otro; y así juzgan de todas las demás cosas [...]. En efecto, en boca de todos andan estas sentencias: tantas cabezas, tantas opiniones; cada uno abunda en su propia opinión; la variedad de los cerebros no es menor que la de los paladares. (Spinoza, *Ética*, Libro I - Ap.)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Spinoza, B., *Ética*, op.cit., pp. 37-44.

Esto permite a Spinoza dar un giro subjetivo a la noción de belleza. También provoca un cambio en el juicio estético, porque ya no se trata solamente de indicar que algo es bello, o que causa agrado, sino que el juicio estético es un juicio afectivo, es un juicio que destaca la manera en la que se encuentran cuerpo y mente en función de cómo algo nos afecta íntegramente. Tal es así como lo señala Spinoza en su carta LIV, dirigida al erudito francés Hugo Boxel.

La belleza, eminentísimo señor, es no tanto una cualidad del objeto que se contempla, cuanto un efecto producido en quien lo contempla.”<sup>6</sup>

Es interesante entonces destacar lo siguiente: el juicio estético no es solamente sobre la belleza, sino que el juicio estético expresa las afecciones, cómo algo nos afecta. Es decir que el juicio “esto es bello” surge de una vivencia. Esta vivencia es una ruptura, es el momento donde se reconoce el quiebre del ritmo cotidiano de la vida. De hecho, cuando somos afectados por una obra de arte hay un detenimiento implícito, que a su vez indica un movimiento que hasta entonces había pasado desapercibido. Es la oportunidad de no sólo reconocer nuestro estado emotivo actual de manera íntegra, sino también de nuestro comportamiento en conjunción con el entorno.

Gilles Deleuze recoge en varias ocasiones el pensamiento de Spinoza, del cual se sirve para expandir su propia teoría, la cual no versa únicamente sobre estética. Es así como en el vocabulario deleuziano se puede percibir la influencia de Spinoza, más aún, en el escrito *¿Qué es la filosofía?*, junto a Félix Guattari, los autores desarrollan una teoría estética que retoma varias ideas desarrolladas en sus textos anteriores (por ejemplo, la relación obra de arte – creación de mundo o diagrama pictórico – descripción de fuerzas caóticas inframundanas)<sup>7</sup>. En susodicho escrito, los autores señalan que la obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. La obra es un ser de sensaciones y nada más y el ser humano es un compuesto de percepciones y afectos. De hecho, los afectos no son simplemente sentimientos o afecciones, sino que van más allá de la fuerza de quienes los padecen. Los afectos (junto con las sensaciones y las percepciones) son *seres* que sobreviven a los pacientes:

El artista crea de bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo. Que el artista consiga que se sostenga en pie por sí mismo es lo más difícil. [...] Sostenerse en pie por sí mismo no es [...] estar derecho (pues hasta las casa se tambalean y se inclinan), sino únicamente es el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones creado se conserva a sí mismo.<sup>8</sup>

Aquí nace el carácter permanente de la obra de arte, que es un ser de sensaciones, un ser que existe en sí mismo y por sí mismo. El artista crea bloques de percepciones y afectos que llama “obra de arte” y que *debe* existir por sí misma, que *debe* perforar a quien sea que entre en diálogo con ella, *debe* provocar sentimientos, percepciones y afectos. De este modo el arte no existe en función de la belleza que busca expresar

<sup>6</sup> Spinoza, B., *Epistolario*, Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 212.

<sup>7</sup> Ver Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil Mesetas*, op. cit., pp. 318-321.

<sup>8</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2019 p. 165

alguien, o que existe arrojada en la naturaleza aguardando para ser expresada. El arte es la oportunidad de perforar en el universo afectivo que, de otra manera, pasa inadvertido.

Es menester mencionar que Deleuze, en sus lecciones de Cine (que van de 1981 a 1983 en la universidad de Vincennes), propone y analiza la capacidad de afectación que tienen las imágenes cinematográficas, lo cual es de sumo interés aquí, donde se analizará más abajo la teoría estética de un cineasta y filósofo del mismo medio. En efecto, Deleuze analiza a los afectos en función de desarrollar el concepto de imagen-afección cinematográfica. La imagen-afección, señala Deleuze, es el primer plano y el primer plano es el rostro. En efecto, el cine tiene la capacidad de evocar afecciones en el momento que se da un primer plano. El primer plano es la “rostrización”, o “facialización” de las cosas, algo que está en primer plano deviene rostro: el primer plano en sí mismo es un rostro. Un reloj puede tener primer plano, se trataría de un rostro-reloj cuyas frenéticas agujas indican la afección del apresuramiento, igual a como lo haría un rostro cualquiera. Reloj detenido, un rostro pasmado. Reloj de segundero maniático, una faz tensada, a punto de explotar. Asimismo, Deleuze señala que la imagen-afección es aquella que evoca el afecto:

¿Qué es un primer plano? (...) Imaginen un rostro que ha deshecho su triple aspecto. Ha deshecho todo, ha deshecho su apariencia y ha denunciado ese triple aspecto como pura apariencia. Ustedes me preguntarán qué es lo que queda. (...) O bien no queda nada, o bien un primer plano. En efecto, ¿qué es un primer plano? Vuelvo a comenzar: no hay primer plano de rostro porque el primer plano es el rostro. Preciso, avanzamos: sí, es el rostro pero en tanto ha deshecho una triple apariencia, en tanto ha deshecho su apariencia de individuación, su apariencia de socialización, su apariencia de comunicación. ¿Qué es lo que queda por debajo de esta triple apariencia? Nada más que un primer plano.<sup>9</sup>

El primer plano desnuda al rostro y le extirpa su carnalidad; desnudez esencial puesto que el afecto es el afecto desnudo, es una afección sin rostro, sin persona. El afecto es un paisaje repleto de humanidad pero sin un ser humano en él. El rostro del primer plano, el rostro desnudo, de apariencia deshecha, es un rostro inhumano. Sin embargo, este rostro expresa un afecto. Y lo que se distingue en el rostro, no es en función de su individualidad, sino de los afectos. Lo que distingue un primer plano de otro es el afecto, qué afecto evoca ese primer plano, no de quién es ese rostro. Entonces aquí Deleuze lanza una fórmula magnífica:

Diré que un afecto es siempre singular pero nunca individuado. Ni general ni individual. Entonces añadimos por el momento que el rostro en su desnudez, en su inhumanidad, es la expresión de un afecto puro, es decir de una esencia singular que no tiene nada que ver con una persona o un individuo.<sup>10</sup>

¿Qué es un afecto puro? Es una entidad que no existe. La entidad es algo que no existe y que se acaba en el rostro. El afecto es lo expresado en el primer plano, pero no es el primer plano, no es el rostro del primer plano, sino que es lo que expresa el primer plano, eso que está expresado allí pero no es ni el primer plano, ni el rostro,

<sup>9</sup> Deleuze, G., *Cine, vol. I*, Buenos Aires, Cactus, 2009, pp. 308

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 313.

ni el individuo desnudo. Esto lleva, finalmente, a lo siguiente: “el afecto puro no se conecta a ninguna coordenada espacio-temporal, pero no por ello es eterno. Es lo que está fuera del espacio y del tiempo”.<sup>11</sup> El afecto puro se dará simultáneamente en un espacio cualquiera, es decir el espacio que se dibuja en el momento que decimos “allí hay un espacio”, aunque no haya nada, aunque sea vacío, de eso se trata el espacio-cualquiera.

Al estar por fuera del espacio-tiempo, no pueden ser aseverados tal como “este afecto”, “éste rojo de ésta manzana” sino que solamente pueden expresarse como existencias: “hay rojo”, “hay olor”, “hay miedo”. El afecto es precisamente la cualidad pura que puede ser tanto cualidad de un sentimiento como cualidad de una percepción (por ejemplo, ese rojo), como también puede ser cualidad de una acción. Pero el afecto es independiente de su actualización en una percepción, en un sentimiento, en un comportamiento o acción. En su lección de cine del 7 de diciembre de 1982, Deleuze pone un ejemplo muy pertinente. Dado que el afecto es una posibilidad concebida como potencialidad, es decir, algo aún no actualizado e independiente de su actualización pero actualizable, el afecto se actualiza en un estado de cosas. Pero el afecto, en sí mismo, es independiente del que esté o no actualizado. Esto pasa, señala el filósofo, cuando se piensa en el filo [*coupant*] del cuchillo. El filo es el afecto del cuchillo, y es pura potencialidad, la cual es inacabable.<sup>12</sup> El filo representa la capacidad de cortar y, a su vez, todo para lo cual el corte del cuchillo puede ser útil. Matar a alguien y cortar al pan habitan simultáneamente en el filo del cuchillo. El afecto es algo que nunca cesa de producirse y que a su vez nunca comienza a suceder. Es la suspensión del hacer, es puro entre. Esta consumación que nunca acaba de ser consumada es lo que Deleuze llamará acontecimiento. El afecto, por lo tanto, es aquella parte del acontecimiento que no se deja consumir ni actualizar en un estado de cosas. En el afecto reverbera la pequeña porción del caos que nunca abandona el hecho pictórico, puesto que es inacabable.

El esteta y artista Simon O’Sullivan es uno de los principales expositores de la estética de las afecciones. Dicha forma de pensar el arte se encuentra esbozada en su artículo *The aesthetics of affect: thinking art beyond representation*<sup>13</sup> y vale aclarar que, si bien su trabajo ha servido para darle forma al artículo, éste no se trata de una reversión de lo expuesto allí ni mucho menos una apología o fundamentación de su escrito.

O’Sullivan propone un arte que se encuentra “más allá de la representación”, es decir que el arte tiene un carácter de evento, es a-personal y nos conecta con el mundo. Dicho mundo es un universo de afecciones, donde múltiples fuerzas están en plena tensión y donde cada ser, al moverse, acarrea consigo el movimiento de una constelación de otros seres. El arte, entonces, provoca una fisura en la representación, porque el arte es un conjunto de afectos [*bundle of affects*] que esperan ser “reactivados” por un espectador o participante.

De hecho, la experiencia misma, en vez de ser solamente la comprensión del concepto de la obra de arte, es la experiencia de los afectos. El estado de vivencia afectiva responde a un universo afecto inmanente, las afecciones son la fábrica del

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 314.

<sup>12</sup> Deleuze, G., *Cine, vol. II*, Buenos Aires, Cactus, 2011, pp. 133-134.

<sup>13</sup> O’Sullivan, Simon, «The aesthetics of affect: Thinking art beyond representation», en *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6:3 (2001), pp. 125-135.

universo. O'Sullivan llama *excess*, o *rapture*, a la efectividad que tiene el arte por encima de su existencia como objeto cultural (y, podríamos agregar, cultural). Una obra de arte expresa algo más allá de lo que la cultura indica, interpela al espectador personalmente, su efecto es a nivel afectivo. Esta ruptura del arte, lejos de ser una cuestión trascendental, es inmanente. Lo es porque nos encontramos en un “universo de afecciones”, un mundo donde cada cosa afecta a otra, todo lo cual se da en un plano totalmente horizontal. El planteo general de una estética de las afecciones es, para O'Sullivan, centrarse en el *bloc* de sensaciones formadas a partir de abstracciones, formas, colores y volúmenes y explicar, a través de él, la manera en que el arte es percibido o sentido. De aquello nace una noción de un arte dedicado a explorar las posibilidades del ser, del devenir, dentro del mundo y a doblar cada vez más los límites de la experiencia estética.<sup>14</sup>

El afecto, señala O'Sullivan, es aquello que nos conecta con el mundo, es brutal, es a-personal. Es nuestra materia respondiendo a la materia fuera de nosotros, es un portal que nos abre a otro mundo que vive y respira en el mismo mundo que nos hallamos. Esta cualidad inmanente es reconocida a partir de la ruptura del arte, por lo que el arte es la práctica de buscar la manera más directa de perforar en el mundo cotidiano y ampliarlo, para así mostrar lo que subsiste en él. En este sentido, la dinámica de la afectividad debe ser estudiada en tanto se quiera indagar en la recepción, síntesis y contemplación del arte.

Tomando una perspectiva distinta -y ajena a la filosofía deleuziana- Hans-Georg Gadamer, en *La actualidad de lo bello*, propone que la belleza y el juicio estético en general tienen una matriz antropológica. El corazón de la vivencia estética de la obra de arte es humano. En su esfuerzo por analizar la belleza en el arte contemporáneo, y los elementos constitutivos de la obra de arte en general, Gadamer hace una profunda reflexión sobre la experiencia humana cuando entra en contacto con, por ejemplo, un cuadro cubista.

Una cosa es segura: la ingenua obviedad de que un cuadro es una visión de algo -como en el caso de la visión de la naturaleza o de la naturaleza configurada por el hombre, que la experiencia cotidiana nos proporciona- ha quedado clara y radicalmente destruida. Ya no se puede ver *uno intuitu* un cuadro cubista o una pintura no objetual, como una mirada que se limite a recibir pasivamente. Para ver, hay que llevar a cabo una actividad muy especial: hay que sintetizar personalmente las diversas facetas cuyos trazos aparecen en el lienzo; y luego, tal vez sea uno arrebatado y elevado por la profunda armonía y corrección de la obra, igual que ocurría antiguamente, sin problema alguno, sobre la base de la comunidad de contenido del cuadro.<sup>15</sup>

De esto resulta que la experiencia estética hoy día no puede resumirse en un trillón de maneras de “concebir” la belleza o hablar de ella, sino que deben ser aceptadas otras expresiones como propias del juicio estético, estén ligadas o no a la belleza. Aquello a lo que alude Gadamer al mencionar las nuevas formas de expresión artística es también expresado por el filósofo Walter Benjamin, particularmente en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El hecho que la noción de belleza ya no satisfaga al juicio estético es producto de la pérdida del *aura* de las obras de

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>15</sup> Gadamer, H-G., *La actualidad de lo bello*, Madrid, Editorial Paidós, 1990, p. 39.

arte, ese “estar-ahí” pero a su vez permanecer siempre a una distancia irrecuperable. En dos ocasiones Benjamin alude a este tema, primero en una nota al texto y luego en los *Paralipómenos*. La belleza hoy pierde su misticismo por completo cuando su aura se desvanece debido a los medios de reproducción mecánicos que extirpan de las obras artísticas su carácter cultural.<sup>16</sup>

[...] Ni el concepto de apariencia ni el de juego son ajenos a la estética heredada; y, en la medida en que el par de conceptos, valor de culto y valor de exhibición, se encuentra encerrado en el par de conceptos anterior, no dice nada nuevo.<sup>17</sup>

Benjamin remarca esta idea, incluso de forma un poco más concisa o explicativa, en los *Paralipómenos*:

La importancia de la apariencia bella para la estética tradicional tiene su base en una época de la percepción que hoy se encamina a su término. La doctrina correspondiente alcanzó su última versión en el Idealismo Alemán. Pero ya en él muestra rasgos epigonales. Su famosa fórmula según la cual la belleza sería una apariencia [*Schein*] -manifestación [*Erscheinung*] sensorial de una idea o manifestación sensorial de lo verdadero- no solo volvió tosca a la fórmula antigua sino que abandonó el fundamento de su experiencia. Este se encuentra en el aura. [...] Lo bello aparece [*scheint*] a través de su envoltura, que no es otra cosa que el aura. Allí donde deja de aparecer, allí deja de ser bello.<sup>18</sup>

La principal implicancia de la pérdida de la *imagen-aura*<sup>19</sup> sería la pérdida del aparecer de la imagen: cuanto menor es la ruptura causada por una imagen y su presencia, menor es su condición aurática, menor su belleza. Lo cual no quiere decir que fenece de suyo el juicio estético, se abre ahora la posibilidad de sugerir una hipótesis novedosa: el juicio estético ha superado a la declamación “esto es bello”.

## 2. El caso de Jean Epstein: la Lirosofia

El hombre comenzó por sentir y continuó comprendiendo. No puede detenerse ahí porque no puede detenerse en absoluto, salvo en la inercia de la muerte. Otros le han propuesto entonces sentir antes de comprender, lo que es, en suma, muy común. Nadie le ha propuesto comprender antes de sentir, lo cual es imposible. Yo lo invito a desarrollar toda su actividad, a gozar al mismo tiempo de sus dos grandes facultades, a sentir y comprender de manera simultánea. Eso es la *lirosofia*. Y sobre los dos mundos que usted ha fabricado construyendo uno de sentimiento, otro de razón, yo construyo el mío, a la vez de razón y sentimiento.<sup>20</sup>

Esto es, para el filósofo del cine Jean Epstein (1897-1953), lo central del

<sup>16</sup> Sobre la relación entre los conceptos de Aura y *photogénie* véase Wall-Romana, C., *Jean Epstein: corporeal cinema and film philosophy*, Manchester, Manchester University Press, 2013 p. 29

<sup>17</sup> Benjamin, W., *La estética de la imagen*, Buenos Aires, La marca editora, 2018, p. 73.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>19</sup> Este concepto es desarrollado por Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de imágenes*, Buenos Aires, Ariana Hidalgo editora, 2018, p. 344.

<sup>20</sup> Epstein, Jean, *La lirosofia*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2019, pp. 72-73.

pensamiento *lirosófico*. El *lirosófo* es un sabio incurablemente conmovido por una emoción irracional que lo perfora subrepticamente. El cineasta francés, en su libro de 1922 intitulado *La Lyrosophie*, desarrolla una teoría estética cuya tesis central es que la certeza se basa en una “sensación única y una emoción que acompaña, y que incluso guía, la demostración” (Manchester, 160). Esta actitud rupturista acompaña a la sensación de la época, esbozada por ejemplo en la tumultuosa cantidad de manuscritos vanguardistas cuyo grito de guerra era destrozar los clichés, encontrar las sensaciones, ser fieles a las afecciones que inundaban a los artistas. No es casualidad que el primer escrito literario-filosófico publicado por Epstein, tan solo un año antes que *La lirosofía*, haya sido *La poesía de hoy* (*La Poésie d’aujourd’hui*). Tal como señalan los estudios de Liebman y de Wall-Romana, Jean Epstein no estaba corto de papeles en lo que respecta a los avances intelectuales de principio de siglo XX.<sup>21</sup> En efecto, los primeros escritos de Epstein se injertan en una época en la que las técnicas novedosas, imaginativas e innovativas del arte

[...] consumaban una función existencial fundamental: removían las películas del hábito – incluyendo los velos del lenguaje rutinario – que ocluían la percepción y, de esta manera, reconectaban a los individuos con el mundo. El arte hacía a los objetos y experiencias palpables nuevamente, liberándolos de las garras mortíferas de lo “ya conocido”.<sup>22</sup>

Es así que un nuevo lenguaje surge junto al nacimiento del cine, un lenguaje fotogénico [*photogénique*] que fue capaz de hablar sin romper el silencio. El deseo de Epstein es, entonces, “tender las premisas de una gramática cinematográfica”.<sup>23</sup>

El concepto de *photogénie* es fundamental a la hora de abordar el pensamiento de Epstein, y, dicho sea de paso, se encuentra ensamblado a aquél de la *lirosofía*. El filósofo del cine mantiene a lo largo de sus escritos filósofo-cinelógicos tres premisas elementales. Primero, el ojo maquínico de la cámara cinematográfica tiene la virtud de captar el valor moral (y afectivo) de las cosas. De esto se desprende la *photogénie* así como las cosas fotogénicas [*photogéniques*]:

¿Qué es la *photogénie*? Llamaré *photogénie* todos los aspectos de las cosas, de los seres y de las almas que aumentan en su cualidad moral a través del a reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no sea mejorado por la reproducción cinematográfica no es fotogénico [*photogénique*], ni forma parte del arte cinematográfico. Es suficientemente sorprendente que lo diga, pero la literatura debe ser antes que nada literaria; el teatro, teatral; la pintura, pictórica; y el cine, cinemático. Porque todo arte edifica su villa prohibida, su dominio propio, exclusivo, autónomo, específico y hostil a todo lo que no pertenezca a ella.<sup>24</sup>

Por lo tanto, el cine tiene la tarea de devenir cinematográfico empleando solamente aquellos elementos fotogénicos [*photogéniques*], haciendo de la *photogénie* la

<sup>21</sup> Si uno atiende, por ejemplo, a *Bonjour Cinema!* Se encontrará con un tratado extremadamente moderno y vanguardista, comparable a uno de Moholy-Nagy, que reúne todo tipo de apelaciones cinematográficas, un esbozo profundo de un ensayo cinematográfico que busca transliterar la experiencia *photogénique* lo mejor posible.

<sup>22</sup> Liebman, S., «Novelty and Poesis in the Early Writings of Jean Epstein», en Keller, S. (ed.), *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012, p. 75

<sup>23</sup> Epstein, J., *Écrits sur le cinéma*, vol. I, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 145.

<sup>24</sup> Epstein, J. *Écrits...*, vol. I., op. cit., p. 137.

expresión más pura del cine. Ahora bien, no todo es de por sí *photogénique*, sino que “solamente los aspectos móviles del mundo, de las cosas y de las almas, pueden tener [*peuvent voir*] su valor moral incrementado por la reproducción cinematográfica”: el cine crea un relieve en el tiempo.<sup>25</sup>

Muy cercano a este primer elemento epsteiniano se encuentra el segundo: el “animismo” [*animisme*] del cine. La máquina cinematográfica capta aquellas cosas móviles, las cuales no por ser móviles son vivas, es decir que la captación y reproducción cinematográfica “otorga [*prête*] una apariencia viva a todos los objetos que define”.<sup>26</sup> El cine anima las cosas, los seres y las almas inertes [*gelées*] dándoles una personalidad. En efecto, lo grafiado cinemáticamente está envuelto en algo que va más allá de la inteligencia algo que es el “alma visible de las cosas y de las personas”.<sup>27</sup> Totalmente ligado a la *photogénie*, el animismo del cine representa aquellos aspectos del mundo que portan una personalidad propia y que, gracias a la reproducción fílmica, atraviesan la pantalla y perforan lo más profundo de los espectadores, atravesando la película de conocimiento racional y cotidiano e instalándose en el estado afectivo de las personas:

Al ser grabadas por la cámara, las cosas reproducidas en la pantalla eran dotadas de una nueva vivacidad e inmediatez. Estas imágenes fílmicas, todos acordaban, eran esencialmente “fotogénicas”.<sup>28</sup>

En total sintonía con la imagen-afección deleuziana, Epstein utiliza al primer plano como un ejemplo contundente de la ampliación moral y mecánica que dona el cine: en el primer plano, la cosa deviene algo más que ella misma por estar ligada al sentimiento que evoca y que despliega. Dicho sentimiento se distiende por sobre el espectador, provocando una ligazón sentimental – lírica: “Un primer plano de un ojo no es más un ojo, sino que es UN ojo: es decir, el paisaje [*décor*] mimético en el que la mirada aparece repentinamente como un personaje”.<sup>29</sup> La imagen cinematográfica capta un plano animado, afectivo y sensible de la cosa que excede a la razón y a la lógica tradicionales; el cine brinda una imagen tan sólo legible en su propio idioma. Las cosas tomadas y disparadas por el lente inhumano, a-lógico, sensible y afectivo de la cámara cinematográfica devienen algo distinto a ellos mismos en el plano racional. Alcanzan un plano *lirosófico*:

[...] Un primer plano de un revolver ya no es un revolver, sino que es un revolver-personaje, es decir, el deseo o el remordimiento de un crimen, del fracaso, del suicidio. Es tan umbroso como las tentaciones de la noche, brillante como el brillo del oro lustrado, taciturno como la pasión, brutal, pesado, frío, receloso, amenazante. Tiene temperamento, hábitos, memorias, una voluntad, un alma.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>30</sup> Esto se concatena con otros escritos de Epstein, en *La cinématographe vu de l'Etna* relata su encuentro con la tierra misma como sentimiento-cosa “[...] La tierra tenía una figura humana y obstinada. Nos sentimos ante la presencia de alguien arrojado en la espera. [...] Uno de los más grandes poderes del cine es su animismo. En la pantalla, no hay una naturaleza muerta. Los objetos adquieren sus actitudes. Los árboles gesticulan. Las montañas, como Etna, significan. Cada accesorio deviene personaje. Las decoraciones son despedazadas y cada

El tercer elemento preponderante de la filosofía de Epstein se vincula estrechamente con los anteriores: junto a la idea de *photogénie* nace el concepto cine-arte. En efecto, *photogénie* es el medio particular del arte cinematográfico, “es al cine lo que el color a la pintura, el volumen a la escultura, el elemento específico de dicho arte”.<sup>31</sup> Por lo tanto, como medio artístico, la *photogénie* posee la capacidad de transformar las cosas que representa, deviniendo éstas en la constelación rítmica y material de dicho proceso. En otras palabras, así como un pajarillo deviene-color en una obra de Odilon Redon, o mismo el *ritornello* de un ave particular deviene-orquesta-instrumental en Messiaen, las cosas grabadas y proyectadas por la maquinaria cinematográfica devienen sentimiento-cosa [*sentiment-chose*]:

El filme muestra un hombre que traiciona, sin embargo, no hay ni un hombre como tampoco hay una traición. Mas el fantasma de una cosa crea un sentimiento que no puede vivir de ahora en más a menos que la cosa por la que es sea. Es así que nace, entonces, una cosa-sentimiento [*sentiment-chose*]. Usted cree en algo más que un traicionero, en algo más que una traición. Ahora usted tiene necesidad de dicha traición, porque usted ahora la siente, y la siente tan precisamente que ninguna otra traición más que esta, imaginaria, lo puede satisfacer. En esta irrealidad, legalizada por la emoción, la autenticidad es absurda y universal.<sup>32</sup>

En suma, la filosofía del cine epsteiniana contempla tres elementos fundamentales: a) la *photogénie* como medio principal del cine-arte, b) el animismo de la captación cinematográfica y c) el devenir sentimiento-cosa de aquello grabado, representado y/o reproducido por el ojo inhumano de la máquina cinematográfica. Estos tres elementos se instalarán, para Epstein, en una lógica particular que elude a la causación clásica, se trata más bien de una lógica afectiva, irracional y despojada de todo lo que no sea sentimiento puro y profundo. La *Photogénie* reverbera en lo profundo de la representación cinematográfica, enlazando los sentimientos-cosa con el espectador y la *lirosografía* es la gramática que comprende la expresión fotogénica.

La tesis central de la *lirosografía* es que hay tres principales maneras de conocer el mundo. Las primeras dos (no necesariamente en un orden jerárquico) son la manera racional-científica y la manera sentimental -que Epstein ubica en el subconsciente<sup>33</sup>-. Ambas participan de nuestro conocimiento cotidiano de la realidad: nuestra percepción cognitiva cotidiana es ora racional-científica ora sentimental. No obstante, amén del nacimiento de un nuevo lenguaje, hay una tercera forma de conocimiento que brota de las dos precedentes y que se basa en la certidumbre afectiva, el conocimiento *lirosófico* es puro conocimiento estético donde se da la fusión entre conocer y sentir.<sup>34</sup>

El punto de partida de Epstein es que la evidencia misma es un sentimiento. Bajo el océano racional y sentimental de la cotidianidad, se arremolinan los sedimentos afectivos y fundamentales de todo tipo de evidencia. Lograr llegar hasta dichas profundidades implica adentrarse en un mar desconocido e irracional que pulula

---

fragmento asume una expresión particular. [...] cuando el hombre aparece en su totalidad, es la primera vez que se lo puede ver con un ojo que en sí mismo no es, tampoco, humano”. *Ibidem*, pp. 137 y 141.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>33</sup> Sobre las interpretaciones de Epstein del subconsciente véase, Kirtland, K., «The Cinema of the Kaleidoscope», op. cit., p. 97.

<sup>34</sup> Ver, Epstein, J., *La lirosografía*, op. cit., p. 92.

en el subconsciente del mundo conocido, únicamente palpable por medio de un mecanismo y expresión cuyo lenguaje permenece inexplorado y desordenado. En definitiva, es por medio del cine-arte y la captación de la *photogénie* que uno puede aprehender la evidencia misma de la realidad. La cámara es un testigo fiel del mundo y es la *lirosofía* la forma de conocimiento aplicable a este universo. Epstein parte de la indemostrabilidad de los axiomas científicos, los cuales no son más que nociones zozobradas de sentimientos, porque el trasfondo de todo paradigma no es más que un amor por su objeto que ha reemplazado el conocimiento frío y calculador de la razón pura.

La evidencia es, racionalmente y casi por definición, indemostrable: demostrarla sería enunciar un argumento más evidente que ella y por consiguiente el único evidente, por lo tanto sería destruirla. Así, la evidencia es indispensable e inefable. *Así, la evidencia es un sentimiento*. Y es un sentimiento puro, un sentimiento genérico como aquellos que podemos captar en la vida onírica, por ejemplo. Toda lógica tiene por único e indispensable pivote [...] una afirmación sentimental.<sup>35</sup>

La evidencia científica no es otra cosa que conocimiento sentimental-afectivo, un conocimiento por amor intuitivo que lentamente deviene en conocimiento estético. Dicho tipo de conocimiento es guiado por el sentimiento y la afectividad que evoca la cosa: se trata de la forma primera de conocimiento, esta vez sí en un sentido jerárquico, que logra despojar a las cosas de su película racional y explicativa, a fin de mostrarlas desnudas y envueltas en su verdadera piel prenominal y amorosa. Nunca falto de ejemplos, el cineasta propone que se piense en un geólogo experimentado. Este geólogo, señala Epstein, tiene la capacidad - gracias a su extrema erudición- de reconocer inmediatamente cualquier tipo de roca que le sea presentada, sus propiedades y todo lo vinculado a ella. El hecho es que dicho geólogo no basa sus afirmaciones respecto a las rocas que le son presentadas en conocimiento racional/científico, sino que emplea un tipo de conocimiento afectivo, a saber, *lirosofíco*. Esto es así porque lo que experimenta el científico es una profunda emoción, un sentimiento específico que la visión de la roca le despierta; se enciende una chispa, en sí misma evidente, que evoca en él ciertos recuerdos a los que un sentimiento específico, concreto y verdadero está ligado: “mediante la operación del alma, el objeto pasa al estadio sentimental, y vuelto sentimiento, ahora en más, vive como sentimiento, es decir, se asocia como tal”.<sup>36</sup> Así, el geólogo posee un sentimiento del granito, un sentimiento del basalto o un sentimiento de la tiza; el objeto determinado despierta en el geólogo una afeción determinada y concreta, en sí misma evidente y reconocible inmediatamente. De esta manera, “la precisión sentimental difiere así de la precisión científica por el hecho de que todos sus datos son previos, sin medida común”.<sup>37</sup>

Este objeto, una vez que deviene un conocimiento concreto (tal geoda, tal piedrecilla, tal fósil, etc.) se trata de un sentimiento-cosa. Cuando uno atiende a *El sol* (1909) de Edvard Munch, por ejemplo, uno es perforado por la atmósfera que gobierna el lienzo, los rayos iridiscentes descubren una realidad más profunda que

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>36</sup> Epstein, J., *La lirosofía*, op. cit., p. 46.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 25.

nos ataca profundamente, la cosa representada acude nuestra percepción emotiva, o capacidad de afección. En un futuro reconoceremos el cuadro, y todo lo que sepamos de él, porque la evidencia misma de nuestro afecto nos vinculará a ese tipo de conocimiento, sin que haga falta mediación racional de ningún tipo. Esto ocurre en mayor grado cuando la obra de arte expresa cosas *photogeniques*. El conocimiento por sentimiento (o conocimiento afectivo) es inmediato y jamás concluye, es extra-temporal y representa un valor absoluto; simplemente es.

El estado más puro de conocimiento sentimental es lo que Epstein llama “el estado lírico”, que se opone al conocimiento racional (que Epstein llama científico). En el estado lírico uno experimenta un sentimiento que lo sacude fuertemente, es obnubilado en su totalidad. Sin embargo, el estado lírico no debe ser combatido, ni tampoco pretende Epstein alegar una suerte de dualismo razón/lirismo. Tomando como *lirósofo* tipo al poeta, Epstein señala que en el estado lírico la conexión con el estado estético más puro (que brota del subconsciente) es más fuerte. Es por ello que hay dos tipos de verdades: la científica y la verdad de amor. Mas, en realidad, tanto la verdad científica como la verdad del amor son un sentimiento, puesto que el científico (o aquél quien utilice el conocimiento racional en la cotidianidad) fundamenta sus axiomas en principios de amor, o de sentimiento:

El estado de amor [...] no busca la verdad, la contiene. [...] El amor está seguro de sí. Ese sentimiento de certidumbre, que es la única verdad y todas las verdades, se vincula con las proposiciones más diferentes e incluso con proposiciones contradictorias, pero sucesivas; así la certidumbre no nos entrega una verdad sino todo tipo de verdades, según los objetos a los que refiere.<sup>38</sup>

Por lo tanto, uno no ama (o desea) algo porque es bello sino que es bello eso porque uno lo ama; siempre lo inmediato y primero es la afección. El amor es una evidencia en sí misma que no puede ser explicada por la existencia de las cosas bellas y nuestro deseo de obtenerlas, atraparlas y hacerlas nuestras. Nace entonces la *estética lirosófica*, ya que, en definitiva, el juicio estético es sentimental (subconsciente y afectivo): el juicio estético es una evidencia en sí misma, es amor.

No hay *estética* sin amor, en el sentido de que no solo la *estética* se encuentra en el amor sino también que la *estética* es el amor. La belleza o la emoción no dependen del objeto al cual las asociaremos un instante después. La belleza es algo en sí, es decir en nosotros. Puede ser proyectada casi sobre cualquier objeto o persona, que de inmediato se tornarán bellos. Todo depende aquí de la calidad, de la fuerza de nuestro subconsciente que contiene, para cada uno de nosotros, la belleza, la gracia y la emoción del mundo entero.<sup>39</sup>

Es aquí donde Epstein introduce un concepto que mantiene a lo largo de todos sus

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>39</sup> Esto último es lo que posiblemente más aleje a la lirosófica de la *estética* de las afecciones, aunque no demasiado. El movimiento afectivo que plantea el lirósofo es un brotar, un “nacer desde adentro”, a partir del cual uno identifica algo que lo ha afectado como aquello que entiende (que le es evidente de por sí) como, por ejemplo, bello, lindo, feo. No obstante, en cierta manera esta visión arquetípica no termina por ser desarrollada al punto de que la lirosófica es opuesta o contraria a una *estética* de las afecciones, sino que más bien es una forma de dicha *estética*.

escritos: la fatiga [*fatigue*]. Ya en *La Poésie d'aujourd'hui*, Epstein asume la postura que

las masas urbanas viven en un estado de semi-agotamiento y frustración sexual-afectiva que resulta en una condición nerviosa [...] Y, como pertenecemos a un mundo industrial de sistemas centrales que optimizan nuestras experiencias, nuestras capacidades afectivas son raramente estimuladas a actuar en su totalidad, y por ende se muestran dormidas, difuminadas, o reprimidas.<sup>40</sup>

Para el cineasta, el modernismo trajo consigo una marcada transición en la que el trabajo se mudaba lentamente de lo manual a lo intelectual. Sin embargo, tal como señala Liebman, “Epstein no equiparaba esta nueva condición [la fatiga] con el cansancio, la pérdida de concentración y el debilitamiento mental”, más bien la fatiga es una consecuencia “inevitable, irreversible y al fin y al cabo positiva” del nuevo y moderno estilo de vida. Según Epstein, la fatiga favorece la conexión con los modos de cognición subconscientes; este descenso permite a la persona fatigada alcanzar “una emoción sedante que está más allá del alcance de la ‘lógica’”<sup>41</sup>.

En definitiva, el hombre actual está conmovido por un estado de “cansancio intelectual” tan profundo que lo lleva a la desatención, creando así un estado “relativamente a-intelectual” capaz de hospedar las diversas manifestaciones sentimentales que estudia la *lirosofía*. El ser humano moderno se encuentra en el límite del estado lírico puro, debido a lo cual hay una numerosa cantidad de *lirósosfos* ignorantes de su condición. Por ello, Epstein señala que ya existe un sistema del universo edificado que se manifiesta bajo la lógica sentimiento-cosa, sólo que el mismo no había encontrado un lenguaje por el cual evaporarse y ser comprendido en su totalidad. Se trata de un sistema cuyo conocimiento está por fuera de la razón, ya que la verdad-amor (o verdad-sentimiento) se encuentra en sí misma en un espacio extra-racional. El lirósosfo tiene un doble conocimiento de cada objeto, un conocimiento racional, mundano, científico, y un conocimiento afectivo, evidente, sentimental. La tarea de la *lirosofía* es converger ambos escorzos: combinar el lado racional y el lado afectivo del conocimiento para crear un objeto que es conocido de la mejor manera posible: como evidencia, es decir, es conocido a través del amor-sentimiento.

Esta temática será retomada por Epstein en su escrito *L'intelligence de un machine*, donde el autor contrapone la lógica racional y cotidiana con la lógica empleada por la maquinaria cinematográfica. Para Epstein, el mundo percibido por los sentidos no es otra cosa que un ensamble “rigurosamente coherente” de partes que rechazan continuamente el vacío y “allí donde no se sabe lo que hay, se ha imaginado una substancia de relleno, bautizada éter”<sup>42</sup>. Por fortuna, la humanidad ha dado con un mecanismo dotado de una subjetividad propia capaz de representar las cosas no como éstas son percibidas por las miradas humanas sino, “solamente como las ve, él mismo, según su estructura particular, que le constituye una personalidad”<sup>43</sup>; éste ojo inhumano es capaz de representar aquél intervalo o discontinuidad que la

<sup>40</sup> Wall-Romana, C., *Jean Epstein...*, op. cit., p. 19

<sup>41</sup> Liebman, S., «Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein», op. cit., p. 81.

<sup>42</sup> Epstein, J., *La inteligencia de una máquina*, Buenos Aires, Cactus, 2015, p. 12.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 17.

mente humana, en su nivel consciente y racional, busca rellenar con la creación de conceptos substanciales.

“¿Qué conocemos fuera del pensamiento?”<sup>44</sup> ¿Qué es aquello que escapa a nuestra mirada? Para tener conocimiento de la realidad de las cosas en tanto que móviles hace falta un lenguaje cinematográfico. Epstein profundiza sus primeras intuiciones, ya no sólo es el sentimiento-cosa fotogénico [*photogénique*], ni tampoco es la cámara un simple aparato animista. Es la máquina en sí misma la que adquiere una personalidad junto a su capacidad de reproducción y captación de lo real:

[...] la máquina traduce una conjugación de sensibilidad y memoria; supone también algún modo de elección, de discernimiento, entre lo dañoso y lo útil, es decir entre el bien y el mal, y alguna amplitud, alguna fantasía, un rasgo de aparente libertad en la respuesta del sistema a las fuerzas que hacemos actuar sobre él y en él. [...] Para el científico o el filósofo, ningún telescopio puede ser entonces mejor que un instrumento que amplifique el trabajo de un órgano de percepción exterior, que un súper-ojo artificial, el cual ve más lejos o más cerca o más profundamente, pero que no hace otra cosa que mirar, incapaz como es de combinar por sí mismo, mecánicamente, datos que surjan de varias categorías racionales, es decir incapaz de pensar.<sup>45</sup>

Es también observable dicha continuidad teórica en otro escrito tardío de Epstein, *Cinéma du diable*. Aquí el cineasta recupera la noción de *photogénie* y la robustece. Nuevamente hay un esfuerzo por demostrar cómo al aparato cinematográfico es parte activa del lenguaje afectivo que involucra al cine-arte: lo que el pincel es al pintor, el cincel al escultor, la pluma al escritor, el piano al compositor, la cámara es al cineasta:

[...] la fotogenia dependía, quizá no exclusivamente, pero en general y de manera segura, del movimiento: movimiento sea del objeto filmado, sea de los juegos de luz y de sombra en los cuales resultaba presentado dicho objeto, sea incluso del objetivo. La fotogenia aparecía ante todo como función de la movilidad. [...] El movimiento [...] que solo el cinematógrafo sabe brindar – constituye justamente la primera cualidad estética de las imágenes en la pantalla. Coyuntura lógica que subraya la importancia, en la impresión de lo bello, del factor novedad, de la revelación de aquello que jamás había sido visto. [...] La representación del movimiento es la razón de ser del cinematógrafo, su facultad maestra, la expresión fundamental de su genio.<sup>46</sup>

La imagen cinematográfica es un símbolo muy próximo a la realidad sensible que representa, la imagen animada forma ella misma una representación que se dirige a la emotividad del espectador casi sin tener necesidad de utilizar el intermediario del razonamiento:

En la vida del alma, la razón, por medio de sus reglas fijas, busca imponer cierto orden, cierta medida, una relativa estabilidad al flujo y al reflujo perpetuos que agitan el ámbito afectivo, a las fuertes mareas y a las furiosas tempestades que estremecen sin cesar

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 67-69.

<sup>46</sup> Epstein, J., *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014, p. 24.

el mundo de los instintos. [...] Así, la ley de la fotogenia dejaba ya prever que toda interpretación racional del mundo se prestaría menos al a representación cinematográfica que cualquier concepción intuitiva, sentimental.<sup>47</sup>

El filme despliega una elocuencia simple, concreta y sentimental, directamente emocionante y perfectamente apta para contactar con el alma de una multitud y para actuar sobre un malestar mental social, tal como lo es la fatiga, elude a la consecución lógica racional y perfora el subconsciente afectivo

No hay historias ni jamás las hubo. No hay más que situaciones sin-sentido; sin un comienzo, sin un nudo [*milieu*], sin un desenlace; sin un dentro ni sin un afuera; podemos observarlas desde todos los sentidos; la derecha deviene izquierda, sin los límites del pasado o del futuro, ellas son el presente.<sup>48</sup>

Por lo tanto, el *lirismo* es la colaboración entre la razón y el coeficiente intelectual con la que convoca y provoca la participación del sentimiento en su cognición. La *lirosófia* reúne en una misma representación el conocimiento de razón y el conocimiento de amor, lo que para Epstein es un conocimiento mejor puesto que conoce dos veces. Este tipo de juicio doble es, en esencia, un juicio estético.<sup>49</sup>

Lo que enunciamos cuando el espacio y el tiempo nos permiten emitir juicios dentro de un conocimiento universal, son en última instancia juicios estéticos. No porque estemos liberados del sentimiento, del amor y de las pasiones, sino porque ese amor y esas pasiones y ese sentimiento son, en su forma suprema, bajo su aspecto más evolucionado, sentimientos estéticos.<sup>50</sup>

La estética no solo conoce, sino que además siente, colocando el conocimiento de razón en el campo subconsciente de las afecciones, campo a su vez de las analogías y metáforas, de la invención y del descubrimiento.<sup>51</sup> La estética *lirosófica* consiste en el discernimiento estético de la vida de una representación, que incluye tanto el lado racional como el afectivo. A modo de conclusión de su estudio *lirosófico*, Epstein utiliza un ejemplo que de suyo podría ser tomado por propio a una estética de las afecciones:

Cuando dudamos de la ortografía de una palabra, la escribimos con cada una de sus ortografías posibles. Por ejemplo:

*grotesque*  
*grotesque*

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>48</sup> Epstein, J., *Écrits...*, op. cit., p. 87.

<sup>49</sup> Esto remite de alguna manera al “impulso de juego” desarrollado por Friedrich Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre*. “[...] El objeto del impulso de juego, pensando en un esquema universal, podrá llamarse, pues, *forma viva*, concepto que sirve para la denominación de todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, para aquello que, en su significación más amplia, se llama *belleza*.” (Schiller, F., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires, Editorial Aguilar, 1981, pp. 86-88).

<sup>50</sup> Epstein, J., *La lirosófia*, op. cit., p. 91.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 92.

Observamos la palabra escrita dos veces, y luego de un breve instante de recogimiento pronunciamos un juicio. Decimos que *grotesque* es la buena ortografía y que *grottesque*, la mala. ¿Por qué? ¿Cuáles son los considerandos de este juicio que alguien dentro de nosotros parece hacer por nosotros? “*Grottesque* nos choca”, expliquémoslo de manera sucinta. El nuestro fue un juicio estético: reconocemos *grotesque*, lo encontramos, propiamente dicho, más agradable que *grottesque*, que nos resulta ajeno, indiferente. Los recuerdos que tenemos de la palabra se cristalizan sobre *grotesque*, y, posándose en ella, le anudan un haz de sentimientos (aspecto afectivo de la palabra). El aspecto afectivo de la palabra fue elaborado durante su inmersión en el olvido subconsciente. Este aspecto afectivo que determina nuestro juicio es un valor estético.<sup>52</sup>

### 3. Conclusión

Entre el espectáculo y el espectador, ninguna barrera.

Uno no observa la vida, uno la penetra.

Dicha penetración permite todas las intimidades. Un rostro, bajo la lupa, se pavonea, despliega su geografía ferviente.

Ninguna vibración me escapa.

Proyectado en la pantalla, aterrizo en la entrelínea de los labios.<sup>53</sup>

Para Epstein el cine es en sí mismo un dispositivo experimental que “construye – es decir, concibe – una imagen del universo”.<sup>54</sup> El proyecto de filosofía del cine de Epstein, que pronostica la muerte de la ciencia y su superación a través de este nuevo modo de pensamiento, puede ser retomado por una estética de las afecciones en pos de robustecer el planteo filosófico inicial. Lo difícil de esta tarea reside en lograr captar holísticamente la esencia del pensamiento epsteiniano, el cual, si bien no es de por sí contradictorio, tiene sus progresiones y regresiones; comprensible considerando los treinta años de producción intelectual. Wall-Romana realiza un esfuerzo de esta índole al presentar un Epstein spinozista y progenitor de un cine físico, afectivo y corpóreo, que:

Es acerca de mi cuerpo y afectos como espectador – y no sólo mis ojos y mi mente – sino un espectador que además es parte de un colectivo encarnado [*embodied*], una audiencia y clase social. [...] Para Epstein, nuestro cuerpo es dominado por intensidades afectivas, eso es, por un subconsciente corporal que es mucho más que el inconsciente freudiano, el cual es demasiado narrativo.<sup>55</sup>

En la medida que la estética de las afecciones busca dar con una novedad en el juicio estético, demostrando nuevas vías de experiencia estética que no se resumen en “esto es bello”, el desarrollo filosófico de Epstein resulta clave. El cineasta francés logra proponer un ejemplo sucinto de cómo una obra de arte puede

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>53</sup> Epstein, J., *Écrits...*, op. cit., p. 66.

<sup>54</sup> Keller, S., «Jean Epstein and the Revolt of Cinema», op. cit., p. 23.

<sup>55</sup> Wall-Romana, *Jean Epstein...*, op. cit., p. 166.

explorar dominios y realidades que superan al juicio racional, el cine-arte, con su vocabulario *photogénique* y su gramática *lirosófica* expande el plexo de conceptos estético-afectivos y suministra experiencias concretas y reales de cómo se comporta el espectador ante una obra de arte que excede el juicio estético frío y aniquilado expuesto más arriba.

La importancia de la afectividad en el juicio estético es, lisa y llanamente, el corazón de una estética de las afecciones, y Jean Epstein se muestra como pionero en esta temática al valorar la evidencia de la vivencia afectiva y la particularidad de la vivencia estética - junto con la singularidad del “sentimiento-cosa”, que es un punto de apoyo para una estética de las afecciones. Epstein se centra en el acto sintético y afectivo del encuentro con el arte, propone nuevos medios para la expresión afectiva artística y analiza y caracteriza el material empleado para interpretar estas nuevas significaciones.

En suma, la *lirosófia* puede y debe formar parte de la estética de las afecciones y, además, queda asentada la posibilidad de diversas investigaciones que contemplen a los escritos de Jean Epstein como profundísimas fuentes de un pensamiento estético muy rico aún inexploradas.

#### 4. Bibliografía

- Benjamin, Walter. *La estética de la imagen*, Buenos Aires, La marca editora, 2018.
- Spinoza, Baruch, *Epistolario*, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Gredos, 2011.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix, *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Cine, vol. I*, Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Deleuze, Gilles, *Cine, vol. II*, Buenos Aires, Cactus, 2014.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de imágenes*, Buenos Aires, Ariana Hidalgo editoria, 2018.
- Epstein, Jean, *La lirosófia*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2019.
- Epstein, Jean, *La inteligencia de una máquina: una filosofía del cine*, Buenos Aires, Cactus, 2015.
- Epstein, Jean, *El cine del diablo*, Buenos Aires, Cactus, 2014.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, vol. I y II*, Paris, Éditions Seghers, 1974
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Madrid, Editorial Paidós, 1990.
- Keller, Sarah (ed.), *Jean Epstein: critical essays and new translations*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.
- O'Sullivan, Simon, «The aesthetics of affect: Thinking art beyond representation», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 6:3, 2001.
- Schiller, Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, Buenos Aires, Editorial Aguilar.
- Zepke, Stephen, *Art as abstract machine: Ontology and aesthetics in Deleuze and Guattari*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Wall-Romana, Cristoph, *Jean Epstein: Corporeal Cinema and film philosophy*, Manchester, Manchester University Press.