

FELIPE A. MATTI

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

PHOTOGENIE O QUÉ EXPRESA LA IMAGEN DEL CINE MUDO

PHOTOGENIE OR WHAT DOES THE IMAGE OF THE SILENT CINEMA EXPRESSES

mattifelipeandres@uca.edu.ar

Recepción: 03/05/2022

Aceptación: 19/09/2022

RESUMEN

La finalidad de esta reflexión es establecer las bases de la expresión cinematográfica, es decir, qué medios utiliza el cine para expresarse. El enfoque de este trabajo estará en la imagen cinematográfica y su expresión por medio de la fotogenia. El concepto de fotogenia [*photogénie*] es de interés ya que, tal como lo remarca Louis Delluc, “la fotogenia es la ley del cine”. Asimismo, se considerará la manera en la que Jean Epstein retomará los esbozos intelectuales de Delluc y buscará señalar qué hace a una imagen fotogénica y por qué el cine hace uso de ella imagen para expresarse.

PALABRAS CLAVES

Fotogenia, filosofía del cine, Louis Delluc, Jean Epstein, imagen cinematográfica.

ABSTRACT

The purpose of this analysis is to establish the basis of the cinematic expression, that is, what means does the cinema use to express itself. The focus of this paper will be the cinematic image and its expression through *photogénie*. The concept of *photogénie* is of interest given that, as claimed by Louis Delluc, “*photogénie* is the law of cinema”. Furthermore, it will be taken into account the way in which Jean Epstein will resume the intellectual sketches of Delluc in vistas of highlighting what makes and image photogenic and why does the cinema use it in order to express itself.

KEYWORDS

Photogénie, philosophy of cinema, Louis Delluc, Jean Epstein, cinematographic image.

1. INTRODUCCIÓN

En la mirada, el pensamiento se apaga: sobre el rostro, se entumece, se vuelve ilegible. En los gestos, las torpezas –signo de voluntad, precio a pagar por la libertad– desaparecen, absorbidas por la infalible gracia del instinto animal. El hombre no es entonces sino un ser de músculos lisos, que nada en un medio denso, en el que espesas corrientes transportan y elaboran siempre ese claro descendiente de las viejas faunas marinas, de las aguas madres. [...] cuando ya no hay movimientos visibles en un tiempo suficientemente estirado, el hombre deviene estatua, lo viviente se confunde con lo inerte, el universo involuciona en un desierto de materia pura, sin rastro de espíritu. (Epstein, 2015, p. 33)

El propósito de esta reflexión es analizar el medio expresión que emplea el cine. La hipótesis central que se estudiará aquí es que el cine se expresa por medio de la fotogenia, la cual es el rasgo constitutivo de las imágenes cinematográficas. Será menester analizar los rasgos característicos del arte cinematográfico así como también los elementos que emplea para su realización, ya que la fotogenia [*photogénie*], tal como lo remarca el cineasta Louis Delluc en *Photogénie* y *Cinéma et Cie*, es “la ley del cine” (Delluc, 1919, p. 94). Sin ir más lejos, es de particular interés aquí el trabajo del cineasta y filósofo del cine Jean Epstein, quien retomará los esbozos intelectuales de Delluc y buscará dar con la génesis de esta propiedad, preguntándose ¿por qué es una imagen fotogénica, y qué implicancias tiene ello? Por ende, aquí se hará uso de los trabajos y esfuerzos de ambos pensadores franceses no sólo para dar una sucinta respuesta a la pregunta “¿qué es la fotogenia?”, sino también para reestablecer la vía de análisis del cine por medio de la génesis de sus imágenes.

¿Qué expresa el cine y qué medio emplea para su expresión? Establecer esto es esencial para definir el arte cinematográfico y, sin embargo, parecería ser que aún no se ha dado con una respuesta certera con estas preguntas. La dificultad yace en que, a diferencia de la pintura, la escultura o la poesía, el cine es un arte que se *re*-produce y que se expande en el tiempo dilatando la duración del instante. La imagen cinematográfica está compuesta de una diversidad de imágenes contiguas en el tiempo y el espacio: los fotogramas cinematográficos se depositan en un hilo continuo que ejerce presión hacia fuera y se distiende a lo largo del tiempo, siempre yendo hacia delante. Sin embargo, las imágenes fotográficas pueden estar ellas mismas unas sobre otras, constreñirse o mutilarse, y hasta luchar por el espacio de un segundo de permanencia en el tiempo de reproducción. En definitiva, la imagen cinematográfica es reproducida de tal manera que acompaña a la percepción temporo-espacial del espectador, es decir al movimiento perceptual que se ubica en el presente y se despliega hacia el porvenir y recapitula el pasado. De hecho, el filme es siempre puro presente, o duración, puesto que los acontecimientos se distribuyen de tal modo que la espectadora es siempre cautiva del punto singular en el que se encuentran los diversos protagonistas de la obra; el correr de la película imposibilita la expectación pausada, como también la aprehensión de la total riqueza de la imagen, todo se despliega simultáneamente.¹ Mas, la imagen en sí misma, también sujeta al movimiento, puede componerse con imágenes contradictorias en este sentido, siendo posible la repetición, reiteración o incluso total contradicción cuando se pasa de un fotograma a otro.² No obstante, para que haya cine, la imagen cinematográfica debe

¹ Sobre la percepción del presente como fenómeno simultáneo y singular, se recomienda la lectura del *Curso de la percepción* dictado por Gilbert Simondon, particularmente el capítulo acerca de la percepción de la duración [*durée*] (Simondon, 2014, 279-290).

² Esta propiedad es desarrollada por el Sergei Eisenstein en varios de sus escritos, particularmente aquellos que versan sobre el montaje. Es por medio de la yuxtaposición que se compone el filme, amén de la cual éste “adopta los elementos

perpetuarse en su propia duración hasta acabar en la nada. Esto implica que el cine se auto-consume en su propio espacio estético, el cuál forma con un poder envolvente que tiene una duración estricta de goce y contemplación.

El cine afecta a la espectadora y deviene con ella durante su consumo, merced de un poder afectivo intenso que excede los límites de la pantalla de proyección. De hecho, todo el cine es proyección: proyección de movimiento, proyección de sentido, proyección de expresión. El cine cuenta con un efecto envolvente que somete a la espectadora a contemplar un *zig-zag* o quiasmo temporal, donde las cosas devienen móviles y se suceden en una continuación suicida. Se trata de un arte móvil e inquieto cuya pausa significa su muerte, que capta la atención porque muestra con total agresividad una sucesión de imágenes fotografiadas que se perforan transversalmente unas a otras, se superponen o se fagocitan en un canibalismo maniático y descontrolado que, a pesar de todo, logra transmitir un sentido y expresar un afecto. El cine invade al espectador con sensaciones que difieren unas de otras: el agenciamiento de la imagen cinematográfica no se restringe a un solo método de expresión, lo que cabe preguntarse cuál es el medio cuya plasticidad permite tan diversa manifestación. El cine como medio de expresión artístico permite que el rostro fuertemente afectante de Juana de Arco transmita inmediatamente la dolorosa atmósfera que cubre toda la trama del filme [1], por ejemplo.

2. DELLUC Y LA PRIMERA FORMULACIÓN DE *PHOTOGENIE*

Fotogénico: el mayor elogio que se le puede dar a una cosa o a una persona juzgada por directores de fotografía. Exactamente como si un viejo general dijera de un civil: “¡Es de mi clase!” De estas sentencias las que dan derecho de ciudadanía. Una cara fotogénica es básicamente una cara que se verá bien en la pantalla. Por lo general, eso se dice de las jóvenes insignificantes. (Delluc, 1919, pp. 8-9)

La vertiginosa variedad de elementos que entran en conjunción en el arte cinematográfico demanda analizar el medio empleado en esta expresión. No obstante, debido a la complejidad de la imagen cinematográfica, esto presenta una serie de dificultades que deben ser atendidas. Por un lado, el cine es una experiencia estética donde convergen otros medios artísticos, en efecto, el arte cinematográfico es un arte compuesto y sintético. Por otro lado, el cine hace uso de la imagen fotográfica y la transforma en un objeto móvil sin que abandone su quietud específica. La composición fotográfica es de suma importancia en el cine, ya que los lentes fotográficos y cinematográficos comparten la misma demanda, una total apertura hacia la espectadora: “Solo una persona abierta al presente será capaz de percibir y de aprovechar el uso artístico de la óptica y de la acústica modernas” (Moholy-Nagy, 2018, p. 79). La insinuación de movimiento y la equívocidad de las composiciones fotográficas presentan la misma característica que la imagen cinematográfica, con la salvedad que esta última es verdaderamente móvil. No hay en el cine una

estructurales de los fenómenos” y brinda “la impresión genuinamente emocional”, tras despertar “el conjunto de sentimientos que dieron lugar a la composición” (Eisenstein, 2020b, p. 144). Esto hace que cada toma sea un trozo de celuloide en el cual está contenido “un trozo de evento” (Eisenstein, 2020b, p. 40), que se termina de figurar una vez que los pedazos sueltos se conjugan, es decir yuxtaponen, y entran en conflicto. Una imagen corre a la otra, se arroja encima de la precedente para formular una nueva dimensión, la cual nace de la incongruencia entre las imágenes pasadas y las venideras. Sobre este tema, es crucial la lectura del ensayo *Forma y contenido: práctica*, donde el cineasta ruso emplea su concepto de montaje para mostrar la construcción del ritmo y tono de un filme (Eisenstein, 2020a, p. 113-158).

necesidad de interpretar el movimiento, sino que lo interpretado debe ir más allá del movimiento, es la expresión misma de lo móvil lo que constituye el símbolo visual del cine.

El cine mismo demuestra cómo la fotografía deviene imagen cinematográfica cuando el retrato de un niño puede transformarse, por medio de cortes y manipulaciones, en un rostro móvil e irrisorio [2]. En la expresión cinematográfica las cosas *deben* durar, brincar de un instante a otro manteniendo continuidad, cada fotograma cinematográfico está condenado a moverse, sea como sea. Esto no implica una restricción para el cineasta, ni para la imagen cinematográfica, sino que es el punto inicial que hace posible el agenciamiento; que haya una continuidad en la reproducción cinematográfica no quiere decir que lo reproducido deba ser en sí continuo ni que tampoco las imágenes deben estar unas seguidas de otras limpiamente. Lo implicado aquí es una respiración continua, con sus ralentizaciones y sus agites, sus pausas y sus aceleraciones que acaban en la abrupta muerte, cuya estela afectante conmueve a la persona cautiva de la pantalla. Esto permite diversas conjugaciones del espacio estético, por ejemplo, la sucesión de fotogramas puede disiparse lentamente hasta alcanzar un aquietamiento total, lo que produce una escena de “naturaleza muerta” –tales como suele emplear Yasujirō Ozu– donde se dilata el estado de cosas y todo parece haberse detenido, en efecto, hay un vaciamiento de la acción, una pausa que estimula la percepción de la duración misma del filme.³ Pero también los ángulos de las imágenes fotográficas pueden dispararse de por doquier, como ensaya Michael Snow en *La región centrale*, el lente –representante del horizonte de percepción– es sujeto a un mareo centrífugo y alocado que desorienta totalmente al espectador, provocando un jaloneo inacabable que desajusta la composición y provoca caos total.

Cabe preguntarse si es la fotografía el medio de expresión del cine. Si esto fuera así, el cine perdería varias de sus características principales. Una de ellas, por ejemplo, es la de su narración. El cine establece una narrativa que se expande junto con su reproducción y cuyo fin es simultáneo. A diferencia de la fotografía, donde el objeto contiene toda la riqueza de las interpretaciones posibles, el significado de la obra de arte cinematográfica no descansa en un solo fotograma, sino que demanda la pluralidad. El cine siempre parte de la base de que se ubica en un tiempo reproducible, donde hay estructuras fijas de continuidad contra las que debe batallar en pos de donar a su sentido una mayor flexibilidad. La cinematografía implica que la fotografía se diluya en algún medio y se mezcle en la solución de la sucesión de imágenes que luego se proyecta hacia y en la pantalla.

Es aquí donde cabe introducir el concepto de *photogénie*. La fotogenia es a menudo considerada como “una noción difusa” (Challine y Gautier, 2019, p. 418) que comparten la historia de la fotografía y el cine. De hecho, el término ve su nacimiento como noción vinculada a la fotoimpresión, dado que con él se denunciaba la atracción visual que poseían los objetos representados por los diversos procesos fotográficos, como por ejemplo la heliografía, el daguerrotipo e incluso el “dibujo fotogénico” [*dessin photogénique*]. En un sentido etimológico,

³ A esto alude Gilles Deleuze cuando desarrolla el concepto de espacio-vacío (en conjugación con el espacio-aliento). El espacio vacío es un espacio que está vaciado alrededor del objeto, es un espacio donde el objeto parece estar flotando: “El espacio cualquiera llevado, a su vez, hasta el vacío. Más aún, pareciera que el espacio cualquiera obtiene aquí una nueva naturaleza. Ya no es, como hasta ahora, un espacio definido por partes cuyo ajuste y orientación no están determinadas de antemano y que pueden obtenerse de infinidad de maneras. Ahora es un conjunto amorfo que ha eliminado lo que sucedía y actuaba en él” (Deleuze, 2013, p. 174)

lo central de la fotogenia es el empleo de la luz como principal descriptor de la figura representada, ya que se trata de una imagen que nace de la interacción de una máquina fosforescente que registra el estado de cosas que describe un medio determinado. Lo visual del arte fotogénico proviene de la sensibilización que sufren los cuerpos opacos u oscuros, que se muestran envueltos en tinieblas y claridades diversas. No obstante, el concepto de fotogenia fue rápidamente adoptado por los cineastas y teóricos del cine, puesto que se trata de una “noción operativa que sirve para analizar lo que muy pronto se designó como un nuevo lenguaje” (Challine y Gautier, 2019, p. 419), a saber, el lenguaje cinematográfico. Un lenguaje cuya primera sílaba emergió “sin romper el silencio” (Epstein, 1974, p. 142), cuya expresividad no descansa en la lectura sino en la vista, el “ejercicio más matizado, más sutil, más excitante y el más específico de los ejercicios visuales” (Epstein, 1974, p. 142). En definitiva, el cine devino el método para expresar esta nueva *Langue d'or* extremadamente visual y, por ende, fotogénica. Uno de los primeros en analizar el concepto de fotogenia en relación con el cine fue Louis Delluc, quien en 1920 publica un libro bajo el título de *Photogénie*. Allí, Delluc se propone establecer la fotogenia como la ley del cine, esto es, como su principal medio de expresión. Para llegar a ese punto, Delluc debe primero quitarse de encima la equívocidad del término, puesto que de la fotogenia parecería nacer el adjetivo “fotogénico” [*photogénique*]. Este término se emplea para denotar aquellas personas, seres o cosas, que devienen visualmente placenteras cuando son captadas por el lente fotográfico. No es inusual oír alguien decir que alguien “es muy fotogénico” cuando se intenta señalar que “va bien” con la cámara, que su imagen parece siempre “quedar bien” bajo la sobria mirada del lente. Esta atribución de la fotogenia a las cosas y su interacción con el ojo artificial detenta contra el alcance del verdadero concepto de fotogenia, puesto que solamente se enfoca en la persona y su accidente, sin reparar en la interacción que se entabla entre el objeto, la maquinaria de representación y el efecto que tiene en la espectadora. Ya Delluc denunciaba la superficialidad de este empleo coloquial del término:⁴

Pocas personas han entendido el interés por la fotogenia. De hecho, ni siquiera saben lo que es. Me encantaría que supusiéramos el misterioso acuerdo entre la fotografía y el genio. ¡Pobre de mí! El público no es tan tonto como para creer eso. Nadie lo persuadirá de que una imagen puede tener la intención de genialidad, porque nadie, que yo sepa, está convencido de ello. En la jerga sombría de los directores de fotografía, la fotogenia indica mediocridad o, más bien, disculpe, el término ‘medio feliz’. Declaramos de fotogénica a la señorita Robinne que es bonita, declaramos de fotogénica a la señorita Huguette Duflos que es bonita, declaramos de fotogénico señor Mathot que es, en definitiva, un chico bonito. Fotogénicos, vea usted, son lo ‘fáciles de llevar’, los que se pueden incorporar audazmente en cualquier película; si falta la luz, si el operador está histérico, si el director es un comerciante de vinos o un tornero, si el guion es del conserje o de un académico, todo esto tiene un solo significado: una importancia secundaria; todo se salva cuando los *performers* son fotogénicos (Delluc, 1920, p. 9).

Esto tiene como consecuencia que lo bonito devenga lo feo (Delluc, 1920, p. 11), sin que necesariamente sea fotogénico:

El filme paisajista [*filme de paysage*] es, por ahora, una multiplicación por cero. Uno está en busca de lo pintoresco. Lo pintoresco en el cine es cero, nada, nulo. Es igual que hablarle del color a un

⁴ En *Cinéma et cie* se puede observar la ironía con la que Delluc aquejaba la superflua utilización de “fotogénico” para designar a las cosas cinematografiadas: “Su forma de pensar a menudo me persigue en el cine. Las payasadas americanas a menudo incluyen en el ajetreo y el bullicio de su ausencia o trance, visiones académicas, sugerencias mezquinas. Muchas playas y piscinas, muchos bañistas, muchos trajes de baño, mucha piel blanca y camisetas alborotadas. ¡Es tan fotogénico!” (Delluc, 1919, p. 130).

ciego. El filme no es susceptible más que a la fotogenia. Pintoresco y fotogénico no coinciden más que por casualidad. (Epstein, 1974, p. 95)

Esto es así puesto que la fotogenia no es algo que se adhiere al objeto como el color a la imagen en blanco y negro; la belleza o la fealdad poco y nada tienen que ver con la fotogenia, lo importante es la continua expresión cinematográfica, que se compone de fotogramas y que habita dentro de un cierto espacio y duración. La fotogenia es el doble agenciamiento de la imagen: afecta a la cosa representada haciéndola fotogénica y afecta a la espectadora, que siente el incremento de intensificación del objeto representado (Delluc, 1920, p. 20). La fotogenia es el carácter *visual* [*visual*] de la cosa captada por el lente (Delluc, 1920, p. 68), es el elemento más atractivo y agresivo de la representación fotográfica que revela la constitución caótica del mundo donde diversas líneas, sombras y contornos figurales convergen. Preguntarse qué es la fotogenia [*photogénie*] resulta esencial para pensar el corazón del arte naciente, ya que el punto de encuentro de lo capturado por el lente, su reproducción cinematográfica y su recepción afectiva es, en esencia, lo fotogénico. Esto permite a Delluc establecer una distinción entre la imagen fotográfica y la cinematográfica: la primera será un elemento constitutivo de la segunda; transfiriendo así la fotogenia de la fotografía al cine.

3. LA IMAGEN CINEMATográfica. EL ANÁLISIS DE EPSTEIN

Si bien a fotografía “amplía los límites de la representación y utiliza la luz como factor creativo, claroscuro en lugar de pigmento” (Moholy-Nagy, 2018, p. 11) ésta no posee el mismo campo de representación que el cine. Este último ofrece la “reproducción dinámica del movimiento” (Moholy-Nagy, 2018, p. 63) mientras que aquella solamente nos proporciona una perspectiva imparcial del espacio que se construye a partir de “la sutileza de la gama de grises” (Moholy-Nagy, 2018, p. 11). La primera implica poses largas y rostros rígidos que se enfrentan a un lente inmóvil que no va más allá de su propio encuadre, se trata de “vida petrificada” que al ser capturada “ya no es vida” (Delluc, 1920, p. 6). Y sin embargo, hay una cierta cualidad en la fotografía que es agradable de ver, una narrativa interpretable en la conjunción de sombras. El cine es la ebullición de esta cualidad, empleando ese “a punto de” estático que latente en la foto. La fotogenia es “la unión del cine y la fotografía” (Delluc, 1920, p. 14) al mismo tiempo que es el elemento que separa a estas dos expresiones artísticas. Donde la fotogenia [*photogénie*] espontánea de un gesto, de un rostro, incluso de un escenario, se manifiesta “con todo su relieve” (Delluc, 1920, p. 94) en el cine, en la fotografía todo permanece consumado en la acción inacabada. El cine construye la vía de acceso a esta cualidad por medio de la *espacialización* del tiempo y la reproducción del movimiento en todo su esplendor. La fotogenia es la ley del cine, es “un estado de ánimo exteriorizado” (Darhuys, 1927, p. 24). Esta liberación del movimiento implica un nuevo campo de representación y reproducción. En la imagen cinematográfica, “los límites del espacio y tiempo son fluctuantes, el espacio tiene un carácter casi temporal, y el tiempo, en cierta medida, un carácter espacial” (Hauser, 1978, p. 281). El espacio cinematográfico posee un dinamismo que rechaza la pasividad de la fotografía y la transforma en un evento inquieto que se pasea delante de los ojos del espectador, enlazándolo y absorbiéndolo totalmente. El espacio del cine es “fluido, ilimitado” y “constituye un elemento con su propia historia, su propia conformación y su proceso de evolución” (Hauser, 1978, p. 281). El tiempo y el espacio forman un nudo que se expande y encoge, llegando a abarcar toda la pantalla y transgrediendo sus propios límites. Así, este lenguaje permite que sombras vayan de un lado a otro arrastrándose, saltando, perforando muros y

disolviéndose en el césped, ponerse de pie y bailar en una fiesta secreta mientras todo lo demás permanece quieto [3]. Esta dilatación es posible amén a la visualidad de este medio. Por decreto, el filme tiene un comienzo y un final, sin importar que los mismos sean paralelos al comienzo y final de la narración que se retrata. La obra cinematográfica siempre tiene una primera y última imagen. De hecho, la primera nunca podría ser también la última, ni siquiera siendo el mismo fotograma que aparece al comienzo y al final del filme, porque la consumación de la historia que transcurre entre la primera y última imagen necesariamente impregna de sentido a ambas y las distingue una de otra. Cada engrama del lenguaje cinético tiene un agenciamiento distinto debido al movimiento en cadena al cual está sujeto. La fotogenia es lo que dona “el relieve en el tiempo además del relieve en el espacio” (Epstein, 1974, p. 139) y produce la imagen cinematográfica.

Para Jean Epstein, la fotogenia [*photogénie*] es el incremento de la cualidad moral y móvil de las cosas capturadas por el lente. El cine es un lenguaje “animista”, en tanto atribuye “una apariencia viva a todos los objetos que define” (Epstein, 1974, p. 140), y los encubre de significación. Fotogenia es dar vida a lo captado, es destruir la apariencia helada de la mera cosa, es regalar personalidad y mundo: el cine no es un registro de la vida ni del movimiento, es más que eso. El cine presenta un enjambre de afectos y sensaciones con los que expresa un valor moral concreto, donde cada cosa posee una “personalidad propia” (Epstein, 1974, p. 140) que da sentido a sus acciones. La mujer oriental en *Fièvre* mira hacia la flor con vehemencia, todo su cuerpo se distiende en su dirección, en la flor se alberga la belleza, en esa débil caricatura de vida que pronto morirá yace el último suspiro de gentileza y hermosura que solía recubrir el mundo. La flor ha sido arrancada de su raíz y pronto marchitará, al igual que la mujer, quien ha sido extirpada de su familia y llevada al salvaje universo de la taberna [4]. La imagen cinematográfica, entonces, se expresa a partir de su movimiento, dejando de ser éste una insinuación. La novedad del lenguaje del cine tiene su génesis en lo móvil y la fotogenia es esa capacidad afectiva propia de la imagen:

Un primer plano de un revólver ya no es un revólver, sino que es un revólver-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. (Epstein, 1974, p. 141)⁵

En esencia, la fotogenia es al cine “lo que el color a la pintura, el volumen a la escultura” (Epstein, 1974, p. 145), es su elemento específico y su principal medio de expresión. La construcción de la obra es posible gracias al entrelazamiento de las cosas fotogénicas unas con otras. Si bien el objeto cinematografiado es por sí solo capaz de evocar ciertas cualidades o sentimientos, cuando se lo introduce en el quiasmo del cine nace de él un sentido concreto que se distiende hacia el expectante cautivo. Es por ello que Epstein busca establecer “las premisas de una gramática cinematográfica” (Epstein, 1974, p. 145) a partir de la fotogenia; su observación radica en que así como un simple cuadrado rojo puede por sí solo evocar alguna cualidad o sentimiento, si se lo introduce en una composición de Mondrian, este adquiere una cualidad superior, la cual él denomina “moral”. La fotogenia permite que se establezca un plano de composición en el cine, ya que iguala a todas las cosas bajo el mismo denominador: que sean

⁵ Es menester remarcar la cercanía entre Jean Epstein y Gilles Deleuze en este punto, particularmente en lo que refiere al primer plano y a la capacidad de afectación que posee este tipo de imagen, la cual Deleuze denomina imagen-afección (sobre este tema, ver: Deleuze, 1989, pp. 94-100 y Deleuze, 2009, pp. 306-310)

móviles, que brote de ellas una vida, que haya una tensión encapsulada en el fotograma a punto de estallar por doquier, dependerá de la composición que monta los elementos unos con otros por medio del movimiento. Esta estructuración provoca el devenir sentimiento-cosa [*sentiment-chose*] de la cosa, por ejemplo, un ojo cualquiera deviene *el* ojo dentro de una narración determinada, ya no se trata de la metáfora que pueda invocar un ojo sino el sentimiento que brota de *la* mirada:⁶

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. (Epstein, 1974, p. 147)

El objeto filmado, descomponible en imágenes estáticas, tiene un potencial móvil únicamente captado por el cinematógrafo. La fotografía puede insinuar movimiento, o bien puede relatar equívocamente sucesos o acontecimientos, así como también puede partirse en múltiples escenarios o combinarse en un solo ensamblaje de cuerpos inacabados que se comen unos a otros; en efecto, la fotografía asimila el movimiento como una escultura barroca, hace equilibrio en el fino umbral que separa lo quieto de lo móvil y danza continuamente a lo largo. Pero en el cine las cosas se mueven, y no sólo representan sino que también son, son sentimiento, son cosas, son objetos, son atmósfera: Fausto se desmigaja en la tenebrosa soledad a la luz de la luna [5], David Holm enloquece cínicamente hasta el arrepentimiento y carga en su cuerpo el peso de la desgracia; las cosas fotogénicas abandonan su cualidad de cosa para adquirir la figura del afecto que expresan.⁷ El cine tiene la capacidad de insinuar y demostrar, de proponer y concluir, de abrir y cerrar; así como también destruir la evidencia y tergiversar lo narrado, sofocar al espectador hasta la desesperación sin resolver la tensión. El cinematógrafo tiene como razón de ser el movimiento, es a través de él que fundamenta la expresión de su genio, y la imagen animada forma ella misma una representación que se distiende hacia la emotividad del espectador, saltando por encima del razonamiento. De hecho, es esta cualidad la que más se temía iba a aniquilar la aparición del sonido sincronizado como nuevo elemento de composición; como se puede constatar en *La vejez precoz del cine* de Artaud (Artaud, 1994, 27-32). No obstante, como bien señala Deleuze, el carácter visual

⁶ Cabe señalar que Deleuze se sirve del concepto *sentiment-chose* de Epstein como un caso de la *imagen-afección* o *primer plano*. No obstante, si bien Deleuze recoge la noción de sentimiento-cosa y fotogenia de Epstein para expandir su concepto de imagen-afección; es justo señalar que no son estrictamente lo mismo. La diferencia principal radica en que para Epstein, el agenciamiento afectivo del cine nace de la fotogenia y la personalización de los objetos cinematografiados. En cambio, para Deleuze la afectación devendrá de la actualización de los afectos puros, que subyacen virtualmente y luego se expresan en el primer plano. Mientras que para Epstein un sentimiento-cosa es un objeto concreto al cual se le ha abigarrado una afección, para Deleuze una imagen-afección es una singularidad que se ha actualizado, particularmente en el primer plano, y expresa un afecto siempre actualizable. El rasgo inacabado de la imagen-afección es un desarrollo de Deleuze que en Epstein no se encuentra, al menos no explícitamente; al mismo tiempo, el devenir personaje de la cosa cinematografiada es un esbozo teórico que emplea Epstein para profundizar y enriquecer el concepto de fotogenia que Deleuze termina abandonando en función de empoderar el concepto de primer-plano/rostro.

⁷ Delluc, si bien con cierto cinismo, se acercaría a esta concepción de la fotogenia como devenir sentimiento-cosa cuando emplea irónicamente el término fotogénico para describir un simple muro: “Por cierto, una pared es fotogénica. [...] La pared del salón de baile, lo adivinaste. Eso, para un muro, es un muro. Es de un tono, de un gris, de una angustia magnífica. Sólo a él se debe el relieve de los personajes y las escenas —el bailarín, el violinista, el pianista— asombrando al pianista, bravo por el pianista las parejas, innobles y dolorosas, de muchachas, borrachos, soldados, esarpes, todo vive este muro, este muro muy muerto, este muro podrido y suntuoso, de una madera casi metálica” (Delluc, 1919, p. 242).

de este arte no rehúye a la posibilidad de novedosos empleos de su sintaxis, como puede ser la implementación del sonido sincronizado al movimiento de los actores, al ruido ambiente, o inclusive incluir la música en el espacio del *filme* –como por ejemplo cuando la banda sonora es en realidad un conjunto musical que “actúa” en la película y no un añadido posteriormente (Deleuze, 2016, pp. 298-308).

En cada imagen cinematográfica necesariamente tiene que haber una consumación, esto es así porque siempre debe haber un espacio libre para que entre en juego una nueva combinación de imágenes. La exhaustiva animación de los objetos tiene como finalidad provocar nuevas interpelaciones emocionales en la espectadora. Esta acción puede tener sus hiatos, permitiendo sentir el avance del filme y la llegada del final, haciendo palpable la continuidad del tiempo fílmico: cada tanto sale el sol y recubre con su lumbre a las ropas colgadas, nace un nuevo día [6]. Podría señalarse, entonces, que la imagen cinematográfica es la imagen fotogénica que surge de la unión sucesiva de las imágenes fotográficas. La fotogenia es el entrelazo móvil y sentimental que se imprime a la fotografía, y una imagen fotogénica es la composición de una serie imágenes estáticas en tensión. La imagen cinematográfica es una escena, es decir, es la respiración que modula la serie de imágenes fotográficas a lo largo de la extensión durable del filme:

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 el mundo de los instintos. Si bien no hay que pretenderla inmutable, la razón, no obstante, constituye claramente el factor mental menos móvil. 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. (Epstein, 2013, p. 35)

Por ende, la imagen cinematográfica despliega “una elocuencia simple, concreta y sentimental” (Epstein, 2013, p. 111) que es directamente emocionante, contacta al espectador y actúa sobre él cautivándolo por completo. Por lo que la fotogenia no es tanto la calidad de la imagen (o, llegado el caso, de la fotografía) como es lo representado “en tanto que «revalorizada» por el movimiento” (Deleuze, 1989, p. 70). Tal como señala Gilles Deleuze, el cine produce un efecto “revalorizante” en la imagen, provocando que esta se conjugue con otras de su misma especie para forjar un “presente variable” (Deleuze, 1989, p. 70) donde el movimiento se detiene, recomienza, se invierte, se acelera o se aminora. La fotogenia es el coeficiente que permite la variación en función del movimiento, de la cualidad “moral”, de la intensidad y, en definitiva, del aspecto.

4. LA ACTIVIDAD DE LA CÁMARA

El lente de la cámara es un ojo el cual Apollinaire hubiera calificado de surreal [*surréal*] (sin ninguna relación con el surrealismo de hoy día), un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas. Es un ojo sin prejuicios, sin moral, exento [*abstrait*] de influencias y capaz de ver en el rostro y movimiento humanos rasgos [*traits*] que nosotros, cargados con simpatías y antipatías, hábitos y reflexiones, ya no sabemos cómo ver. [...] Por lo tanto, la otra propiedad original del lente cinematográfico es esta fuerza analítica. El arte cinematográfico depende de ella. ¡Alas! (Epstein, 1974, pp. 136-137)

La actividad del aparato que capta las cosas bajo su lente objetivo y sin pretensiones, es capaz de develar “entidades que nuestro propio instrumento óptico, el ojo, no puede percibir o captar” (Moholy-Nagy, 2018, p. 49), incluso la manipulación de la fotografía en el proceso del revelado permite establecer conexiones, montajes y asociaciones de imágenes imposibles de captar

en la naturaleza. Este tipo de modulación produce una “imagen conceptual” que se carga de sentido y es capaz de expresar algo de manera totalmente única (Moholy-Nagy, 2018, p. 50). Epstein comienza por indicar que el mundo es como “un ensamble rigurosamente coherente de partes materiales” (Epstein, 2015, p. 12) al cual se accede por medio de los sentidos. Entre estas partes existe una “vacuola de nada”, una “verdadera discontinuidad” que, a primera vista, parece ser tan imposible que se ha imaginado una sustancia de relleno a fin de ocultar esta aparente imperfección del mundo. Sin embargo, cabe también la posibilidad de que sea nuestro ojo el incapaz de percibir esa nada, dando lugar a una manifestación imperfecta del mismo. Para Epstein, la humanidad ha dado con un novedoso mecanismo dotado de una subjetividad propia, puesto que

representa las cosas, no como estas son percibidas por las miradas humanas, sino solamente como las ve, él mismo, según su estructura particular, que le constituye una personalidad. Y la discontinuidad de las imágenes fijas (fijas al menos durante el tiempo de su proyección, en los intervalos de su desplazamiento por sacudidas), discontinuidad que sirve de fundamento real a lo continuo humanamente imaginario del conjunto del filme proyectado, revela no ser, a su vez, más que un fantasma, concebido este, pensado por la máquina. (Epstein, 2015, p. 17)

El lente mecánico es un testigo que reconstituye la figura del mundo, y que parece, a primera vista, una entidad inconexo ya que “asocia sus representaciones en una arquitectura cuyo relieve supone la síntesis de dos categorías intelectuales, la de lo extenso y la de la duración; síntesis en la cual aparece casi de manera automática una tercera categoría, la de la causalidad” (Epstein, 2015, p. 69). La propiedad distintiva del lente es captar lo caótico y replicarlo con total fidelidad, algo imposible para el ser humano porque en la memoria humana lo que se conserva es la forma, es la estructuración y esquematización de la experiencia. La memoria de la máquina “triunfa en lo múltiple y en el desorden” (Simondon, 2007, p. 140) mientras que la humana lo hace en la unidad de las formas y en el orden. El lente cinematográfico logra captar aquello que, para el ojo humano, carece absolutamente de estructura y es por ende irreproducible. La supuesta discontinuidad de la vida, cuyos desplazamientos aparentan ser “incualificables” (Epstein, 2015, p. 97), es hilvanada a partir de la donación del sentido del cinematógrafo, que registra fidedignamente el movimiento de los cuerpos de manera absoluta e irrestricta. En la medida que son captadas por la cámara, las cosas proyectadas en la pantalla son dotadas de una “nueva vivacidad e inmediatez” (Liebman, 2012, p. 84) y devienen imágenes fotogénicas. No obstante, la fotogenia no descansa solamente en la proyección de la imagen, puesto que el sentimiento-cosa implica necesariamente un espectador para el cual un sentimiento es evocado. Dicho de otra manera, para que un rostro sea traducido en “un hilo de metáforas incompatibles, confusamente mezcladas” (Liebman, 2012, p. 85) o para que la tierra del Etna sea “una figura humana y obstinada” (Epstein, 1974, p. 134), es necesario un espectador que sea interpelado por ese sentimiento, que reciba y transforme esas imágenes en un sentido concreto.

La imagen cinematográfica es un agenciamiento dinámico y cinemático “rico en una hipnosis y un ritmo que adormecen las facultades reflexivas del individuo, para llevar llevarlo a un estado de participación estética” (Simondon, 2007, p. 119). El cine captura y registra un caos de figuras desestructurado, donde se despliega una serie de imágenes a lo largo de un hilo temporal continuo y sucesivo. Este movimiento provoca una encadenación afectiva en quien lo observa, reformulando metáforas que raramente devienen “en símbolo inmóvil y radiante” (Simondon, 2007, p. 119). Por lo que el mayor poder del cine es su animismo, en la pantalla los objetos son poseedores de actitudes: actitudes que significan algo para el espectador afectado por la imagen.

El gesto de la imagen fotogénica –los árboles quebrados por el viento, el sol agigantado y rojo que se oculta tras la profunda capa de cenizas, los relámpagos furiosos que se vislumbran a lo lejos– constituye un significado donde “cada accesorio deviene personaje” y “las decoraciones son despedazadas y cada fragmento asume una expresión particular” (Epstein, 1974, p. 134). El ojo pasmado detrás del Monte Fuji que atestigua la explosión atómica [7] tiene capacidad de afectar en tanto que hay un espectador afectable. El agenciamiento de la imagen es, en definitiva, la otra cara de la fotogenia. Por lo tanto, son en realidad dos los ojos que hacen a la fotogenia. Es necesario un ojo dotado de propiedades analíticas inhumanas que capture los objetos entrelazados en la densa textura del mundo. Este primer ojo no es otro que el ojo cinematográfico, cuya posibilidad radica en atestiguar el caos iridiscente y fluctuante de la vida móvil, animada. Por otro lado, es necesario un segundo ojo, un ojo humano y sincero que recibe la reproducción de la vida misma en todo su esplendor a través de una imagen cargada de potencia afectiva. Las cosas reproducidas devienen sentimientos-cosas, que evocan una miríada de sensaciones y afecciones que perforan el intelecto y lo sobrepasan, alcanzando de esta manera el corazón del espectador. Los sentimientos y significados de la imagen fotogénica personifican al objeto que ha sido captado por el lente cinematográfico, provocando la oscilación de su “textura sensitiva y densidad polisémica” (Liebman, 2012, p. 86) que asaltan al espectador.

5. CONCLUSIÓN

En principio, la fotogenia es un elemento cinematográfico. Esto es así porque la fotogenia es el aspecto móvil de la imagen, y es en la reproducción del cine donde las imágenes fotográficas resultan una imagen-cinematográfica. Si aquellas son la constante insinuación del movimiento de la vida, un perpetuo “a punto de” que danza en el límite de la fotografía y nunca se consume por sí sola; entonces esta es la explosión del movimiento insinuado. El cine vivifica la cualidad móvil y personal de cada cosa, provoca una metamorfosis brusca y ensordecedora de los objetos capturados. Cada fotograma desaparece en la trepidante reproducción, sus extremidades se desmigajan en la sucesiva continuidad: la infatigable respiración del cine carcome la definición de cada imagen y transforma la durmiente forma en una enfurecida figura oscilante.

Esta oscilación provoca significaciones, imprime sentidos y sentimientos, que van más allá del pensamiento. La fotogenia “permanece, principalmente, atada a la naturaleza visual del signo cinemático” (Bulot, 2012, p. 250), es la mezcla “de lo filmico con lo pro-filmico: en vez de ofrecer una copia devaluada o simulacro del modelo, [...] el cine mejora la ‘cualidad moral’ del modelo [capturado]” (Walls-Romana, 2013, p. 26). Se trata de un fenómeno “hiper-estético” (Walls-Romana, 2013, p. 27) donde las cosas presentan una mayor intensidad gracias al hiper-sensible ojo de la lente cinematográfica. Asimismo, la fotogenia permite que la imagen envuelva emocionalmente al espectador, que percibe este “agudo modo de apariencia relativamente independiente de los contenidos de las imágenes filmadas en sí mismas” (Walls-Romana, 2013, p. 27). Estas sensaciones pueden incluso exceder a la percepción, por lo que el concepto de afección resuena con mucha fuerza. En efecto, la imagen fotogénica es para Epstein un “logaritmo sensorial” (Epstein, 1974, p. 94) que perfora el corazón del espectador, provocando una alteración en la cosa, que abandona su cotidianidad y se introyecta en el quiasmo narrativo de la imagen cinematográfica. La cosa filmada adquiere personalidad, es decir incrementa su significación y deja de ser un simple objeto filmado; pasa a ser un sentimiento-cosa que se dispara con toda

velocidad y potencia hacia la más profunda raíz de la sensación del espectador, elude al concepto para arraigarse al entrelazo afectivo que son las personas.

En conclusión, la fotogenia es el medio a través del cual el cine logra adquirir su expresividad móvil, afectiva y significativa. Las cosas devienen significantes en el cine por medio de la fotogenia, en la cual se combinan la capacidad del lente cinematográfico de capturar fidedignamente el caótico ensamblaje de las cosas del mundo y las relaciones entre ellas, la dilatación del instante y la respiración duradera de la reproducción cinematográfica y, por último, la receptividad afectiva o emocional del espectador, que se ve interpelado por las imágenes fotogénicas y su agenciamiento cinemático. Por ende, el cine produce un objeto artístico que se caracteriza por ser fotogénico, tal como se diría que lo pintado es pintura, lo esculpido es escultura. A partir de este avance en la reflexión filosófica en torno al cine, su medio de expresión y su afectividad corporal, quedan caminos por recorrer que permitan ampliar la conceptualización filosófica de este medio artístico. Uno de ellos, por ejemplo, está estrechamente vinculado a la fotogenia y es el lenguaje cinematográfico. Asimismo, quedan sentadas las bases para una profundización en la investigación de la filosofía del cine de Louis Delluc y de Jean Epstein, a partir de lo cual se abren las puertas para analizar otros aportes tempranos, tales como los numerosos ejemplares de la revista *Cinéma* o los escritos de la cineasta Germaine Dulac. Es momento, entonces, de desempolvar estos ricos escritos y retornar a los análisis sobre el cine que se hicieron junto al nacimiento de ese arte.

SOBRE EL AUTOR

Felipe A. Matti es Licenciado y Profesor de Filosofía por la Universidad Católica Argentina. Actualmente se encuentra realizando sus estudios doctorales entorno a la estética de Gilles Deleuze, particularmente la creación artística y su vinculación con el tiempo no-pulsado o Aión. Es Becario doctoral cofinanciado UCA-CONICET e integra el Proyecto de investigación “Fenomenología y hermenéutica del acto creador. Estética fenomenológica a partir de la relación entre filosofía, literatura y artes visuales”.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud, A. (1994). *El cine*. Madrid: Alianza.
- Bullot, E. (2012). Thoughts on photogénie plastique. En Keller, S. (ed.), *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Challine, E; Gauthier, C. (2019). La photogénie, pensée magique. En Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes* (pp. 418-437). Paris: HiCSA.
- Darhuys, G. (1927). Jaques de Baroncelli. En *Cinéma*, n.1, pp. 24-25.
- Deleuze, G. (2013). *Cine I: la imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2016). *Cine II: La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I*. Buenos Aires: Cactus.
- Delluc, L. (1919). *Cinéma et Cie*. París: Bernard Grasset Editeur.

- Delluc, L. (1920). *Photogénie*. París: M. de Brunoff.
- Epstein, J. (1974). *Écrits sur le cinéma, vol. I*. París: Éditions Seghers
- Epstein, J. (2013). *El cine del diablo*. Buenos Aires: Cactus.
- Epstein, J. (2015). *La inteligencia de una máquina: una filosofía del cine*. Buenos Aires: Cactus.
- Hauser, A. (1978). *Historia social del arte y literatura, vol. 3*. Madrid: Guadarrama.
- Liebman, S. (2012). Novelty and Poiesis in the Early Writings of Jean Epstein. En Keller, S. (ed.), *Jean Epstein Critical Essays and New Translations*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- Moholy-Nagy, L. (2018). *Pintura, fotografía, cine*. Buenos Aires: Buchland.
- Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Simondon, G. (2014). *Curso de la percepción*. Buenos Aires: Cactus.
- Wall-Romana, C. (2013). *Jean Epstein: corporeal cinema and filme philosophy*. Manchester: Manchester University Press.

APÉNDICE DE IMÁGENES



[1] Carl Dreyer – *La pasión de Juana de Arco* – 1928



[2] Dziga Vertov – *El hombre de la cámara* – 1929



[3] Carl Dreyer – *Vampyr* – 1932



[4] Louis Delluc – *Fièvre* – 1921



[5] F. W. Murnau – *Faust* – 1921



[6] Yasujirō Ozu – *Buen día* – 1959



[7] Akira Kurosawa – *Rapsodia en agosto* - 1990