

Eisenstein lee a Diderot: el cine antes del cine
· *Esteban Ponce* ·

Esteban Ponce

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales, UNL-CONICET
Centro de Investigaciones Filosóficas

Eisenstein lee a Diderot: el cine antes del cine

DOI: 10.36446/be.2025.71.426

Resumen

El artículo examina un aspecto puntual de la recepción de Denis Diderot por Serguéi Eisenstein, centrándose en el modo en que el cineasta lee en los escritos teatrales del filósofo ilustrado un llamado a trabajar sobre la forma antes que sobre el contenido. Con ese objetivo, se reconstruye, en primer lugar, la fortuna editorial del texto de Eisenstein *Diderot escribió sobre cine*, subrayando la existencia de una temprana edición en español publicada en Buenos Aires (1982). En segundo término, se sitúa esa lectura en el marco de influencias previas y se analiza cómo Eisenstein reformula, a partir de Diderot, la relación entre teatro y cinematógrafo: el cine aparece a la vez como “hijo bastardo” (cuando se limita al teatro filmado) y como “hijo natural” (cuando realiza técnicamente ideales como la autenticidad, la cuarta pared y la composición del cuadro). Finalmente, se muestra que la exploración del cineasta del encuadre y del movimiento de cámara prolonga, en clave cinematográfica, procedimientos diderotianos de mirada y recorrido, iluminando la persistencia de un “legado silencioso” a siglo y medio de distancia.

Palabras clave

Estética del cine; Artes performáticas; Teatro francés; Recepción; Cuarta pared

Eisenstein reads Diderot: Cinema before Cinema**Abstract**

The article examines a specific aspect of Sergei Eisenstein's reception of Denis Diderot, focusing on the way the filmmaker reads in the Enlightenment philosopher's theatrical writings a call to work on form rather than on content. To this end, it first reconstructs the editorial fortune of Eisenstein's key text *Diderot Wrote About Cinema*, emphasizing the existence of an early Spanish edition published in Buenos Aires (1982). It then situates this reading within a broader constellation of influences (post-revolutionary Russian theatre, Stanislavski, and Meyerhold) and analyzes how Eisenstein, drawing on Diderot, reformulates the relationship between theatre and the cinematograph: cinema appears both as a “bastard son” (when it confines itself to filmed theatre) and as a “natural son” (when it technically fulfills Diderotian ideals such as authenticity, the fourth wall, and pictorial composition). Finally, it shows that Eisenstein's exploration of framing and camera movement extends, in cinematic terms, Diderotian procedures of vision and spatial traversal, thereby illuminating the persistence of a “silent legacy” across a century and a half.

Keywords

Cinema Aesthetics; Performing Arts; French Theatre; Reception; Fourth Wall

Recibido: 19/08/25. Aprobado: 17/12/25.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Los especialistas en la materia han reconocido el rol determinante que cumplió Diderot en la transformación del teatro francés a mediados del siglo XVIII. Aunque no fue el primero ni el único en reclamar una renovación del *contenido* de las obras, esto es, el llamado a la creación de un nuevo género que se situara entre la comedia y la tragedia, sí fue, sin dudas, quien más profundamente y con mayor lucidez reflexionó sobre las posibilidades y las condiciones *formales* de dicha renovación. Establecer esta distinción entre forma y contenido, aun reconociendo que difícilmente puedan señalarse límites precisos, nos permitirá enfocarnos en un aspecto puntual de la recepción del filósofo ilustrado por parte del director ruso. En efecto, Eisenstein lee a Diderot y encuentra en esos escritos un llamado a trabajar sobre la forma de su obra. En lo que sigue, intentaremos reconstruir la historia de un legado silencioso que, a un siglo y medio de distancia, encontró en el séptimo arte una inesperada resonancia. Sin embargo, dado que una parte importante de esta historia está vinculada a la redacción y posterior edición de un texto clave de Eisenstein, comenzaremos con un apartado en el que revisamos la fortuna del mismo e introducimos algunas aclaraciones al respecto.

1. EISENSTEIN A PARLÉ DE DIDEROT: EDITAR EN BUENOS AIRES

En el marco de sus actividades como docente, en el transcurso del año 1943, Eisenstein dio una conferencia en el VGIK (Instituto Estatal Pansoviético de Cinematografía). Había redactado para la ocasión un texto que permaneció mucho tiempo inédito: *Diderot escribió sobre cine*. Tras la conferencia, Eisenstein conservó el texto en forma de borrador, al parecer, en dos versiones (véase Champy 2024). Fue necesario esperar hasta la década del ochenta para conocer las primeras ediciones. Los autores que se han dedicado a pensar la influencia de Diderot en Eisenstein¹ reconocen cuatro publicaciones del texto:

¹ No tenemos en cuenta aquí el célebre artículo de Barthes (1973), “Diderot, Brecht, Eisenstein”, ya que se desconocía por entonces el texto de Eisenstein.

- a) En francés, *Diderot a parlé de cinéma*, edición a cargo de François Albéra y traducida por Anne Zouboff. Se trata de una versión considerablemente recortada que apareció en la revista *Europe*, en 1984 (véase Eisenstein 1984).
- b) En francés, *Diderot a parlé de cinéma*, edición a cargo de François Albéra y Naum Kleinman. Esta es la primera traducción *in extenso* y fue publicada en 1986 (véase Eisenstein 1986).
- c) En ruso, *Didro pisal o Kino* (Дидро писал о Кино), cuya edición también estuvo a cargo de N. Kleinman. Apareció por primera vez en la revista *Teatr*, en 1988 (véase Eisenstein 1988).
- d) En ruso, la misma versión que c). En esta ocasión, formando parte del número especial de la colección *Pro et Contra*, dedicado a la figura de Diderot, en 2013 (véase Eisenstein 2013).

En consecuencia, para los especialistas, el escrito de Eisenstein pasó a la imprenta por primera vez en 1984, fecha de la versión a). Sin embargo, Bonnet (1995: 30), Guénoun (2004: 119), Altachina (2015: 160), Escola (2020: 103)² y Champy (2024: 205) desconocían la existencia de una edición anterior del texto. Dificilmente podría haber sido de otro modo, pues se trata de una versión publicada demasiado al sur y, hasta donde sabemos, sin circulación en formato digital:

- e) En español, “Diderot escribió sobre cine”, en *Cinematismo*, Colección: La Farándula, dirigida por Domingo Cortizo, traducción y notas de Luis Sepúlveda, Buenos Aires, Quetzal, 1982 (véase Eisenstein 1982b).³

Como vemos, se trataría de la primera edición del texto, publicada dos años antes que la versión francesa a). Más allá de la curiosidad que representa el hecho de que la misma se haya realizado en Argentina, lo que llama la atención es una nota de advertencia del traductor que aparece al comienzo mismo de *Cinematismo*. Dice allí Luis Sepúlveda: “la presente edición en idioma español fue traducida directamente de los originales aprobados para su publicación en ruso, a ser editados por la Editorial Iskustvo, Moscú-URSS” (Eisenstein 1982a: 4). Hasta donde pudimos averiguar, esa edición no se llevó a cabo. Sí se publicó, en cambio, una selección de textos en idioma

francés, bajo el título *Cinématism. Peinture et Cinéma*, editado por François Albéra y traducido por Anne Zouboff, pero que no incluía “Diderot a parlé de cinéma” (véase Eisenstein 1980). No sabemos si Albéra contaba ya con el texto original y decidió que su traducción y publicación se harían dos años más tarde y de forma abreviada, en la revista *Europe*. Lo más extraño del caso es que la edición española coincide exactamente con la versión rusa publicada seis años más tarde en la revista *Teatr*. Quién cedió los originales a la editorial Quetzal y cómo llegó ese material a Buenos Aires, es un misterio que, por el momento, no hemos podido resolver.⁴

2. PRIMERAS INFLUENCIAS

Eisenstein –decíamos– redacta este texto para su conferencia de 1943. Pero no era la primera vez que el cineasta se refería a las ideas del filósofo francés. Como ha mostrado hace un tiempo Véronika Altachina (2015), ya en los textos teóricos sobre la práctica de la dirección cinematográfica (*Montaje 1937* y *Montaje vertical*, de 1940), Eisenstein había reconocido a Diderot como una de sus más importantes influencias. Y, si bien es cierto que, en su etapa de viajes por Europa y Estados Unidos (1928-1932), Eisenstein pudo haber tenido contacto directo con la obra de Diderot (recordemos que leía francés, alemán e inglés), la recepción de las ideas del ilustrado en el ámbito del teatro ruso –principalmente las defendidas en *La paradoja del comediante* (Diderot [1830] 1995)– ya se había producido un par de décadas antes. Los productores y realizadores como Stanislavski o Meyerhold encontraron en Diderot a un reformador del teatro del siglo XVIII, que serviría como faro para introducir las innovaciones necesarias en el nuevo Teatro de Arte de Moscú, en el marco de la Proletkult. Es sabida la influencia que Eisenstein recibió de estas figuras, con quienes trabajó en sus inicios como decorador en ese teatro.

Por otra parte, unos años antes de *Montaje 1937*, dos teóricos rusos habían dedicado sus trabajos al pensamiento estético y filosófico en general del pensador francés: Ivan Luppul publicaba en ruso su *Deni Didro*, y Dimitri Gatchev daba a conocer en francés *Les idées esthétiques de Diderot*. Así pues, vemos que la presencia de Diderot en el ámbito artístico e intelectual ruso posrevolucionario, lejos de ser una novedad, estaba ciertamente consolidada. Sin embargo, como intentaremos mostrar, el trabajo reflexivo de Eisenstein sobre algunas de las tesis más agudas del filósofo, no sólo le permitió profundizar en el desarrollo teórico sobre su disciplina, en particular sobre algunos aspectos del montaje, sino que fue una valiosa herramienta para llevar sus propias

² Este artículo fue integrado posteriormente en Escola 2022.

³ Quiero agradecer aquí a Guillermo Arch, presidente del Cine Club Santa Fe (Argentina) por anoticiarme de la existencia de esta edición y por facilitarme el material bibliográfico para este estudio.

⁴ Seguir el rastro de esta edición, así como sus posibles huellas en autores locales (ya sea en el ámbito de la filosofía, del teatro o del cine), es una investigación que queda aún por hacer.

ideas a la práctica. Veamos, entonces, a partir del análisis de *Diderot escribió sobre cine*, en qué sentido podemos decir que Eisenstein pensó con Diderot.

3. EL CINE, HIJO NATURAL DEL TEATRO

El título del trabajo en cuestión es un juego de palabras, pues Diderot hace referencia en su obra a Quinault, un actor-comediante francés contemporáneo de gran suceso en el teatro parisino. Como sabemos, en ruso, “cine” se escribe y se pronuncia “Kino”. Esta coincidencia le permite a Eisenstein decir que Diderot habló de Kino, pero no de cine, sino del comediante; aunque sin saberlo también habló sobre el séptimo arte, todavía inexistente, por supuesto. Hay, además, otro enredo de palabras y significados que dará pie a las primeras reflexiones de Eisenstein: el escrito de Diderot al que principalmente hará referencia se titula “*Conversaciones sobre El hijo natural*” (una especie de complemento teórico que acompañaba a su propia obra: *El hijo natural*) (Diderot [1757] 1980a). Eisenstein jugará con el doble sentido que puede recibir en francés la palabra natural: en primer lugar, como contrapuesto a artificial, es decir, como lo que se da por naturaleza o se sigue naturalmente de otra cosa; en segundo lugar, con el significado que adquiere cuando está adjetivando a la palabra hijo. En este último caso, la traducción al español de *Le fils naturel* sería *El hijo ilegítimo*, en el sentido de bastardo o concebido por fuera del matrimonio y no reconocido.

El cine, sostiene Eisenstein, ha sido y continúa siendo visto como el hijo bastardo, ilegítimo del teatro. Pero esta es una verdad a medias. Si nos detenemos en la actuación, la cosa parece bastante clara. Eisenstein es contundente al respecto: “la actuación en la pantalla es mala. [...] Salvo raras excepciones, [...] la actuación cinematográfica continúa siendo hija bastarda de la actuación teatral, [...] no es más que teatro filmado” (1982b: 377). El fundamento de esta condena a la actuación en el cine por parte de Eisenstein está, como no podía ser de otro modo, en su irrenunciable búsqueda de autenticidad, de realismo. El anhelo de autenticidad no significa que la actuación deba ser una “abominable imitación”. La autenticidad puede y debe lograrse a través de medios artificiales, y el arte cinematográfico tiene a su disposición todo para la creación artificial. Es una cuestión técnica. Pero, sobre todo, es una cuestión de reflexión sobre la potencia de la técnica y los límites propios de cada disciplina artística. En un sentido amplio, puede decirse que hay un momento inicial que comparten las técnicas del actor de teatro y el actor de cine (además de ser fundamental para cualquier actividad creativa). Este momento es denominado el de la técnica creativa. Eisenstein usa como ejemplo el sistema de Stanislavski, quien “enseña con éxito a provocar, por medios artificiales, la aparición natural de un sentimiento semejante” (dicho sea de paso,

ésta es una parte esencial de la herencia que dejó al teatro *La paradoja del comediante* de Diderot). Se trata de una técnica por la cual se provoca:

[E]l misterioso proceso de “encendido” del estado creador. Llamadlo éxtasis, inspiración o con cualquiera de las infinitas denominaciones con que se acostumbra designar a este asombroso estado de embriaguez creativa, cuando sobre vosotros descende “el demonio” y extraéis de dentro de vosotros valores imprecendidos de cualquier campo, de cualquier esfera, de cualquier variedad de las artes: visuales, móviles, sonoras o mentales. (Eisenstein 1982b: 377; comillas en el original)

Sin embargo, cuando entramos en el campo específico de cada arte, la técnica se convierte en particular, singular, separada e incomparable. La divergencia viene exigida por la utilización del material peculiar en condiciones que le son propias a cada arte. En relación con la actuación en las tablas y en la pantalla, la diferencia es tan grande que requiere que “la plasmación técnica de la demanda y el método de enseñanza para satisfacerla sean profundamente distintos” (Eisenstein 1982b: 378).

Para abordar este problema es necesario atender a la relación entre la expresión y las emociones o sentimientos. Para Eisenstein, cada sentimiento o emoción tiene una medida justa para su expresión; medida que surge de la naturaleza con la que nos expresamos en la vida real. En el fondo es un problema de volumen, de gestos y de espacio. En el teatro hay que declamar. Para la simple aprehensión, para ver con los propios ojos, para que sea accesible al espectador, es necesario un coeficiente de exceso en la expresión de los sentimientos naturales, pues, por ejemplo, “la emoción dicta un susurro que es inaudible, incluso en la tercera fila de la platea” (Eisenstein 1982b: 382). Esto hacía imposible llevar con éxito a la práctica, según Eisenstein, el proyecto del joven teatro de arte, que buscaba implementar en la actuación y en la enseñanza el ideal de la cuarta pared. Un ideal que, sin embargo, tenía ya más de ciento cincuenta años: “Diderot quería exactamente lo mismo (¡y en el año 1757!)”. En efecto, Diderot había apostado a la representación auténtica de la vida cotidiana, para lo cual la actuación debía producir un giro respecto de la formación clásica: “imaginad que ante el escenario hay una alta pared, que os separa del espectador y actuad como si el telón nunca se levantara” (Eisenstein 1982b: 375). Esta última cita es la que escoge Eisenstein como epígrafe para su texto, y está tomada de *De la poesía dramática*, otro texto teórico sobre teatro que Diderot redactó para acompañar a su segundo ensayo en el género serio, *El padre de familia* ([1758] 1980b: 373).

Lo que se percibe como imposibilidad técnica en el teatro será, por contraste, precisamente, lo que va a representar todo el potencial del arte cinematográfico. Eisenstein se refiere ahora al cine como el hijo natural del teatro (en el sentido de descendiente natural) y expresa en varios pasajes sentencias al respecto: “aquello que está fuera del alcance del teatro es la condición inicial para el divino arte de la actuación del cine”; “el cinematógrafo es una etapa posterior y final del desarrollo del teatro”; el cine, “heredero absoluto de la escena, por primera vez en la historia, es el único que tiene la posibilidad de acercarse a lo que soñaron, en distintas épocas, los mejores hombres de teatro” (Eisenstein 1982b: 378-381).

El cine no está condicionado por el espacio o las distancias en cuestiones de expresión. El ojo y el oído del espectador ocupan el lugar de la cámara: “la actuación del artista en la pantalla, [...] su manifestación expresiva no supera ni en un ápice, en su plasmación, aquel volumen que le concede, en tales circunstancias, la autenticidad y veracidad de los sentimientos” (Eisenstein 1982b: 379). El cine puede reproducir la autenticidad de los gestos. Una actuación de teatro vista por el ojo de una cámara, se revela, no como matiz de la mímica (tal como se ve desde las butacas de un teatro), sino como una espantosa mueca excesivamente forzada. En cambio, el actor de cine tiene otras posibilidades:

[Puede] expresar exactamente tanto cuanto siente y sentir exactamente tanto cuanto exige de él el drama, dar vueltas, moverse y girar del modo que le indica la necesidad interior y la relación con su pareja y no con las dimensiones de la sala, las exigencias de visibilidad necesaria desde un solo lado, desde el lado de la arcada escénica. (Eisenstein 1982b: 383)

Era para lograr la consumación de esta potencia latente en el cine que Eisenstein pedía una nueva escuela de formación de actores, exclusiva para la pantalla y con una metodología de enseñanza propia que tuviera en cuenta las diferencias específicas con el teatro. Como sabemos, a falta de estos recursos, Eisenstein tomó el camino más directo para suplir la afectación de los actores de teatro: hizo actuar a la gente común. Pensemos en el *Acorazado Potemkin* o en *Octubre*, por ejemplo: un revolucionario era, o estaba siendo un revolucionario. La autenticidad de la actuación, o si se prefiere, el realismo en la pantalla quedaba así garantizado por el modo natural en que podían expresarse los sentimientos, los gestos de estos actores-no actores.

Un último aspecto referido a la técnica. Diderot se lamentaba en su texto por la imposibilidad de representar tantos cuadros distintos como escenas tuviera la obra. Es decir, por no poder situar a los actores en los lugares donde la autenticidad de cada acción reclamaba que estuvieran. Una puesta en escena, un lugar único para cada fase

de la acción. Eisenstein cita a Diderot: “he aquí que si hubiera teatros donde los decorados cambiaran cada vez, como cambia el lugar de la acción” (Eisenstein 1982b: 388). Y luego, otra vez Diderot hablando de un pasaje de su propia obra, de *El hijo natural*:

[L]a última escena se desarrolló en tantos lugares distintos como paradas hiciera el honorable anciano, desde la puerta de entrada hasta la sala... Si metí a todos en una habitación, fue sólo porque era lo único que podía hacer sin interferir el desarrollo de la pieza y sin quitarle verosimilitud a los hechos. (Eisenstein 1982b: 389)

Eisenstein veía allí un problema que la panorámica del cine resuelve sin dificultades. En efecto, sin saberlo, Diderot estaba exigiendo al teatro una solución a un problema que, por las condiciones mismas de la puesta en escena, era imposible resolver: “Diderot quisiera, no el traslado de montaje de la acción de un punto a otro, sino que toda la sala de espectáculo pudiera paso tras paso acompañar, de manera invisible, las peripecias desarrolladas del diálogo” (Eisenstein 1982b: 388).

El cine, nuevamente, se presenta aquí como hijo natural del teatro. Un arte que llegó para cumplir con las exigencias de una forma de representación que el teatro no podía ofrecer:

La sumisa cámara cinematográfica le provee [al actor] con una decena de cuadros-arcadas necesarios, desde cualquier lado, desde cualquier punto; la misma sabe hallar el único y óptimo ángulo visual y dimensional, tanto para el más pequeño detalle de sus actos como para el caso en que el mismo, en interés de la expresividad, puede aparecer como un detalle microscópico. (Eisenstein 1982b: 383)

Pasemos a ver ahora, brevemente, un aspecto más bien teórico (aunque implica también cuestiones de posibilidades técnicas del teatro y del cine) que nos permitirá pensar desde otro lado esta relación entre el filósofo y el director.

En el texto analizado por Eisenstein, Diderot suele recurrir a la comparación entre las distintas artes para iluminar aspectos difíciles, tanto de la expresión como de la composición. Por ejemplo (y esto es lo que me interesa ahora), sostiene que la composición del cuadro escénico en una obra de teatro debería satisfacer las mismas exigencias que la de una pintura. El pintor, que sólo tiene un instante para expresar, ya que su pintura no es otra cosa que una imagen congelada, debe elegir la disposición de los elementos de su cuadro de modo que el espectador logre la captación del sentimiento o la emoción que se quiere transmitir, que alcance la *inteligencia del cuadro*. En este

sentido, cada puesta en escena en una obra de teatro debería ser equivalente a una pintura. Ahora bien, el pintor no debe perder de vista que la acción que representa, a través de la cual expresa un sentimiento determinado, es algo dinámico, no algo estático como lo que muestra en su pintura y por ello deberá seleccionar el momento preciso que indique, en la misma representación, una relación temporal con un antes y un después. Se trata de un problema propio de las artes plásticas, que no discurren en el tiempo y necesitan suplir esa falencia mediante recursos compositivos. Hay aquí un problema que no se presenta en el teatro, pues allí hay temporalidad, hay el transcurrir del tiempo en las acciones representadas. Pero a diferencia de la pintura, en la que el pintor puede escoger libremente el punto de vista que más convenga a la expresividad de la obra, en el teatro está vedada esa posibilidad: siempre tenemos al espectador en el mismo sitio, su mirada desde la misma perspectiva. Eisenstein supo ver perfectamente este problema en el texto de Diderot. En su escrito cita un pasaje clave de la *Conversación sobre El hijo natural* para comprender lo que él denomina la “frontalidad condicional” del teatro: (diálogo entre Diderot y Dorval)

– Qué hermoso es, en mi opinión, este cuadro (pues es un cuadro), este desgraciado Clerville, apoyado sobre el pecho del amigo, como si fuera el último refugio que le queda.

– Aceptad que el cuadro no podría haberse realizado sobre un escenario; Que dos amigos no osarán entregarse a su emoción, de espaldas al público, estando parados juntos, separándose uno de otro, acercándose nuevamente y toda su interpretación hubiera sido muy mesurada, muy melindrosa y muy fría; Cómo se puede no sentir que la pena acerca a las personas. Y que es precisamente en los momentos de peligro cuando las pasiones se exacerban en extremo y la acción alcanza la mayor atención, y es risible mantenerse alineados, separados, a cierta distancia uno de otro, en orden simétrico; La acción teatral, evidentemente, es aún muy imperfecta si en el escenario casi no se ven posiciones con las cuales hubieran podido crearse composiciones aplicables a la pintura. (Eisenstein 1982b: 390)

El proceso de composición del cuadro en el teatro está siempre limitado de antemano, por la presencia de ese espectador clavado en la perspectiva frontal. El cuadro del pintor está siempre limitado por su imposibilidad de mostrar la acción en el tiempo. Diderot imaginaba la forma de suplir estos defectos inherentes a la materialidad y la forma propia de cada arte. Como sabemos, durante dos décadas, Diderot se dedicó a escribir los famosos *Salones*, una reseña de las exposiciones bienales de arte en el Louvre, para ser publicadas en la *Correspondance Littéraire* de Grimm. Allí, para transmitir la *inteligencia del cuadro* a los lectores, en varias ocasiones utilizó un recurso novedoso. Diderot se metía en el cuadro para explorarlo desde dentro. A veces dialogaba

con los personajes representados en el lienzo; otras veces recorría los paisajes para apreciarlos desde diferentes puntos de vista. Lo hizo con *La niña que llora su pájaro muerto* de Greuze (Diderot [1795] 1984: 179-184), con las ruinas de Hubert Robert (Diderot [1798] 1990: 331 ss.) y con muchos otros. Pero, sobre todo, lo hizo magníficamente con Vernet, cuando, en el *Salón* de 1767, narra un paseo por las montañas en las que cada paraje representa un cuadro del pintor. Son las famosas *Promenade Vernet* (Diderot [1798] 1990: 174 ss.).

Eisenstein renovó teórica y prácticamente la tradición de la composición del cuadro en cine:

[L]a educación del sentimiento del cuadro, la enseñanza de la composición del cuadro, debe realizarse a partir de dos extremos [...] mediante el “corte” del marco del cuadro de un trozo de suceso real y mediante el “llenado” del rectángulo del cuadro con elementos del medio, objetos y acciones. (Eisenstein 1982b: 389; comillas en el original)

Y luego señala cómo es la dinámica de ese armado en su caso:

Llenando el rectángulo del cuadro en los croquis de dirección, yo personalmente siempre veo el medio, el decorado y los personajes del suceso real, del cual arranco aquello que es esencial en el momento de una fase de la acción. En general, prefiero y practico, más que nada, las búsquedas con la cámara de los puntos decisivos, para el suceso dramático resuelto dentro de cuatro paredes, sin tomar en cuenta un punto previamente definido. (Eisenstein 1982b: 389)

El resultado de esta práctica hacía aparecer algo novedoso, incluso para el mismo Eisenstein:

¡Y cuán rica y estremecedora es la influencia inversa, la que ejerce el suceso desarrollado sobre el fecundizante, indagante [sic], exigente ojo de la cámara! El recorrido superestructural de los puntos de filmación, que bosqueja su arabesco en la acción desarrollada, [...] cuyas vueltas, peripecias, posiciones y desplazamientos mutuos son determinados, y se originan desde adentro de lo ocurrido, de los determinantes internos de la acción. He aquí el camino hacia un nuevo enriquecimiento y fecundación de la visión de la cámara. (Eisenstein 1982b: 389-390)

No podemos leer este pasaje sin pensar en la mirada, en el ojo crítico de Diderot recorriendo las paredes tapizadas del Louvre. En este pasaje de Eisenstein, hay algo de

la exigencia de la organicidad de la obra que fue una exigencia de primerísima importancia para Diderot. Incluso el montaje del director estuvo guiado, como sostuvo Roland Barthes, por esa idea de *instant prégnant* de Diderot (véase Barthes 1986: 98 ss.). Movilizar la acción desde adentro, tal parece haber sido la consigna esencial para Eisenstein. El director cita una vez más a Diderot: “Si la obra dramática fuera buena y estuviera bien representada, la escena le daría al espectador tantos cuadros auténticos, como instantes en el desarrollo de la acción que pudieran ser utilizados por un pintor” (Eisenstein 1982b: 390-391) y, tras esta cita, remata:

¡Palabras de oro! ¿Quién no siente vergüenza o, aunque más no sea, remordimiento en la conciencia por ese grito, que viene desde un lejano sepulcro del siglo XVIII y que resuena, con toda su frescura, como un llamado a trabajar sobre la forma de su obra? (Eisenstein 1982b: 391)

REFERENCIAS

- ALBÉRA, François y KLEINMAN, Naoum (eds.) (1986), *Le mouvement de l'art* (París: Éd. Du Cerf).
- ALTACHINA, Véronika (2015), “Eisenstein, lecteur de Diderot”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 50: 155-165.
- BARTHES, Roland (1973), “Diderot, Brecht, Eisenstein”, en Noguez (1973: 185-191).
- ____ (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de Cristina Fernández Medrano (Buenos Aires: Paidós) [Edición en francés: *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, París: Éditions du Seuil, 1982)].
- BONNET, Jean-Claude (1995), “Diderot a inventé le cinéma”, *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 18-19: 27-33.
- BUKDAHL, Else Marie, DELON, Michel y LORENCEAU, Annette (eds.) (1990), *Œuvres complètes de Diderot*, t. XVI: *Salon de 1767. Salon de 1769. Beaux-Arts III* (París: Hermann).
- BUKDAHL, Else Marie, LORENCEAU, Annette y MAY, Gita (eds.) (1984), *Œuvres complètes de Diderot*, t. XIV: *Salon de 1765. Essais sur la peinture. Beaux-Arts I* (París: Hermann).
- CHAMPY, Flora (2024), “Diderot, Eisenstein, and the Paradoxes of Visual Culture”, *Diderot Studies*, 40: 205-218.
- CHOUILLET, Jacques y CHOUILLET, Anne-Marie (eds.) (1980), *Œuvres complètes de Diderot*, t. X: *Le drame bourgeois. Fiction II* (París: Hermann).
- DIDEROT, Denis [1757] (1980a), “Le fils naturel ou Les épreuves de la vertu, suivi des Entretiens sur Le fils naturel”, en Chouillet y Chouillet (1980: 13-162).
- ____ [1758] (1980b), “Le père de famille, avec un *Discours sur la poésie dramatique*”, en Chouillet y Chouillet (1980: 163-427).
- ____ [1795] (1984), “Salon de 1765”, en Bukdahl, Lorenceau y May (1984: 19-332).
- ____ [1798] (1990), “Salon de 1767”, en Bukdahl, Delon y Lorenceau (1990: 55-557).
- ____ [1830] (1995), “Paradoxe sur le comédien”, en Dieckmann *et al.* (1995: 43-128).
- DIECKMANN, Jane Marsh *et al.* (eds.) (1995), *Œuvres complètes de Diderot*, t. XX: *Paradoxe sur le comédien. Critique III* (París: Hermann).
- EISENSTEIN, Serguéi (1980), *Cinématisme. Peinture et cinéma*, ed. de François Albéra, trad. de Anne Zouboff (Bruselas: Éditions Complexe).
- ____ (1982a), *Cinematismo*, trad. y notas de Luis Sepúlveda (Buenos Aires: Domingo Cortizo Editor).
- ____ (1982b), “Diderot escribió sobre cine”, en Eisenstein (1982a: 375-392).
- ____ (1984), “Diderot a parlé de cinéma”, *Europe* 62, 661: 133-142.
- ____ (1986), “Diderot a parlé de cinéma”, en Albéra y Kleinman (1986: 77-96).
- ____ (1988), “Didro pisal o kino” [Дидро писал о Кино], *Teatr*, 7: 112-121.
- ____ (2013), “Didro pisal o kino” [Дидро писал о Кино], en Luk'yanets y Altashina (2013: 636-655).
- ESCOLA, Marc (2020), “Sortir du jeu. Sur un paradoxe du théâtre de Diderot”, *Études de lettres*, 313: 97-120.
- ____ (2022), *Le cinéma des Lumières. Diderot, Deleuze, Eisenstein* (París: Mimésis).
- GUENOUN, Denis (2004), *O teatro é necessário?*, trad. de Fátima Saadi (San Pablo: Perspectiva). [Edición en francés: *Le théâtre est-il nécessaire?*, Saulxures, Circé, 1997].
- LUK'YANETS, Irina Vladimirovna y ALTASHINA, Veronika Dmitrievna (comps.) (2013), *Дени Дидро в русской литературной критике, словесности, эстетической, идеологической и философской рецепции* [Denis Diderot: Pro et Contra. Denis Diderot en la crítica literaria rusa, literatura y recepción estética, ideológica y filosófica] (San Petersburgo: Academia Cristiana Rusa).
- NOGUEZ, Dominique (ed.) (1973), *Cinéma: théorie, lectures*, numéro spécial de la *Revue d'esthétique* (París: Klincksieck).