

## El tercer sentido

Notas acerca de  
algunos fotogramas  
de S. M. Eisenstein

para Nordine Saïl,  
director de Cinéma 3



I

Esta es una imagen de *Iván el Terrible* (I);<sup>1</sup> dos cortesanos, dos ayudantes, dos comparsas (no importa que yo no recuerde exactamente los detalles de la historia) derraman una lluvia de oro sobre la cabeza del joven zar. En esta escena creo poder distinguir tres niveles de sentido:

1. Un nivel informativo que recoge todos los conocimientos que me proporcionan el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones, su inserción en una anécdota que (aunque de forma vaga) conozco. Es el nivel de la comunicación. Si tuviera que encontrar un modelo de análisis para él, me inclinaría hacia la primera semiótica, la del «mensaje». (Pero aquí no nos volveremos a ocupar de este nivel ni de esta semiótica.)

2. Un nivel simbólico: el oro derramado. Este nivel resulta estar estratificado. Por una parte, el simbolismo referencial: se trata del ritual imperial del bautismo con oro. Por otra, el simbolismo diegético: el tema del oro, de la riqueza (suponiendo que exista) en *Iván el Terrible*, tendría aquí una intervención significativa. En tercer lugar, el simbolismo eisensteiniano... en caso de que a algún crítico se le ocurriera desvelar que el oro,

1. Todos los fotogramas de Eisenstein de que aquí se trata proceden de los números 217 y 218 de *Cahiers du cinéma*. El fotograma de Romm (*Le Fascisme ordinaire*) procede del número 219.

la lluvia, o la cortina, o la desfiguración pertenecen a una red de desplazamientos y sustituciones propia de Eisenstein. Y, por último, un simbolismo histórico, en el caso de que, de manera más amplia aún que las precedentes, fuera demostrable que el oro introduce en un juego (teatral), en una escenografía que sería la escenografía del intercambio, constatable psicoanalítica y, a la vez, económicamente, es decir, de forma semiológica. Este nivel, tomado en su conjunto, es el de la *significación*. Se analizaría en base de una semiótica algo más elaborada que la primera, una semiótica segunda, o neosemiótica, de la que ya no se ocuparía la ciencia del mensaje, sino las ciencias del símbolo (psicoanálisis, economía, dramaturgia).

3. ¿Ahí se acaba todo? No, puesto que todo esto no basta para librarme de la imagen. Aún leo, aún recibo (y quizá, probablemente, antes que ningún otro) un tercer sentido,<sup>2</sup> evidente, errático y tozudo. No sé cuál es su significado. Por lo menos, no soy capaz de nombrarlo, pero distingo perfectamente los rasgos, los accidentes significantes que componen este signo, incompleto, por supuesto: una cierta compacidad del maquillaje de los cortesanos; espeso, pesado, en uno de ellos, liso, distinguido en el otro; la nariz «bestial» de éste, las cejas finamente dibujadas de aquél, su insulsa rubicundez, su tez de una blancura mortecina, su apretado y aplastado peinado, que recuerda a un postizo, en consonancia con el maquillaje de polvo de arroz. Ignoro si esta tercera lectura tiene una base —si es posible generalizarla—, pero empiezo a creer que su significante (los rasgos que he intentado pronunciar, ya que no describir) posee una individualidad teórica: pues, por una parte, no es posible confundirlo con un simple *estar ahí* de la escena, excede a la pura copia del motivo referencial, obliga a una lectura interrogativa (justamente la interrogación se refiere al significante, no al significado, a la lectura, no a la intelección: se trata de una captación «poética»); y, por otra parte, no se confunde tampoco

2. En el paradigma clásico de los cinco sentidos, el tercero es el oído (el primero en importancia para la Edad Media); es una feliz coincidencia, pues se trata realmente de una *escucha*; en primer lugar porque las observaciones de Eisenstein de las que aquí nos serviremos proceden de una reflexión sobre el advenimiento de lo auditivo en el cine; en segundo lugar, porque la escucha (sin referencia a la *foné* única) contiene en potencia la metáfora que mejor conviene a lo «textual»: la orquestación (palabra de S. M. Eisenstein), el contrapunto, la estereofonía.

con el sentido dramático del episodio: decir que estos rasgos remiten a un «aire» significativo de los cortesanos, distante, aburrido, en uno, aplicado en el otro («*Simplemente ejercen de cortesanos*») no me satisface por completo: hay algo en estas dos caras que va más allá de la psicología, de la anécdota, de la función y hasta, hablando claro, del sentido, y que no se reduce, sin embargo, al empecinamiento con que todo cuerpo humano se empeña en estar en un lugar. En oposición a los otros dos niveles, el de la comunicación y el de la significación, este tercer nivel —por más azarosa que siga siendo su lectura— es el de la *significancia*; este término tiene la ventaja de referirse al campo del significado (no de la significación) y de conectar con una semiótica del texto, a través de la vía abierta por Julia Kristeva, que es quien lo ha propuesto.

La significación y la significancia —que no la comunicación— es lo único que me interesa aquí. De manera que me veo obligado a nombrar, con la mayor economía posible, al segundo y tercer sentidos. El sentido simbólico (el oro derramado, el poder, la riqueza, el rito imperial) se me impone gracias a una doble determinación: es intencional (lo que ha querido decir el autor) y procede de una especie de léxico general, común, de los símbolos; es un sentido que viene en mi busca, en busca del destinatario del mensaje, del sujeto lector, un sentido que parte de S.M.E. y que va por delante de mí: evidente, es cierto (también lo es el otro), pero con una evidencia cerrada, sujeta a un sistema completo de destinación. Propongo para este signo completo la denominación de *sentido obvio*. *Obvius* quiere decir: *que va por delante, y éste es el caso de este sentido, que viene a mi encuentro; en teología se llama sentido obvio al «que se presenta naturalmente al espíritu», y también es éste el caso: el simbolismo de la lluvia de oro se me aparece como dotado de una claridad «natural» desde siempre. En cuanto al otro, al tercer sentido, al que se me da «por añadido», como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarlo *sentido obtuso*. Es la primera palabra que se me ocurre y, oh maravilla, su misma etimología, al manifestarse, proporciona ya una teoría del sentido suplementario; *obtusus* quiere decir: *rombo, de forma redondeada*; ahora bien, los rasgos indicados (el maquillaje, la blancura, el postizo, etcétera) ¿acaso no*

son algo así como el redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento? ¿Acaso no proporcionan al sentido obvio una redondez poco aprehensible, acaso no hacen resbalar a mi lectura? El ángulo obtuso es mayor que el recto; ángulo obtuso de 100°, dice el diccionario; asimismo, el tercer sentido se me aparece como más grande que la perpendicular pura, recta, tajante, legal del relato: parece como si me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente; incluso, llego a aceptar el sentido peyorativo de este sentido obtuso: el sentido obtuso parece como si se manifestara fuera de la cultura, del saber, de la información; desde un punto de vista analítico tiene un aspecto algo irrisorio; en la medida en que se abre al infinito del lenguaje, resulta limitado para la razón analítica; es de la misma raza de los juegos de palabras, de las bromas, de los gastos inútiles; indiferente a las categorías morales o estéticas (lo trivial, lo fútil, lo postizo y el «pastiche»), pertenece a la esfera del carnaval. De manera que *obtusos* es la palabra adecuada.

## El sentido obvio

Diremos cuatro palabras sobre el sentido obvio, aunque no es el objetivo de la presente investigación. Tenemos aquí dos imágenes que lo presentan en estado puro. Las cuatro figuras de la imagen II «simbolizan» tres épocas de la vida, la unanimidad del duelo (los funerales de Vakulintchuk). El puño apretado de la imagen IV, montado en «detalle», significa la indignación, la cólera contenida, canalizada, la determinación al combate; unido metonímicamente a toda la historia del *Potemkin* «simboliza» la clase obrera, su potencia y su voluntad; pues, por un milagro de inteligencia semántica, este puño *visto del revés*, mantenido por su dueño en una especie de clandestinidad (es la mano que *primero* cuelga con naturalidad a lo largo del pantalón y a continuación se cierra, se endurece, *piensa* a la vez su combate futuro, su paciencia y su prudencia), no puede leerse como el puño de un bravucón, es más, de un fascista: aparece *de manera inmediata* como un puño de proletario. Esto nos permite ver que el «arte» de S. M. Eisenstein no es polisémico:



II



III



IV



↓ al igual que <sup>V</sup> <sup>VI</sup> 9F

elige el sentido, lo impone, lo abruma (por mucho que el sentido obtuso desborde la significación, no por ello resulta ésta negada, emborronada); el sentido eisensteiniano fulmina toda ambigüedad. ¿Cómo lo hace? Con la ayuda de un valor estético, el énfasis. El «decorativismo» de Eisenstein tiene una función económica: profiere la verdad. Veamos la imagen III: de una manera muy clásica, el dolor se expresa en las cabezas abatidas, los gestos de sufrimiento, la mano que se apoya sobre la boca para contener el sollozo; pero una vez dicho todo esto, y con creces, un rasgo decorativo lo repite de nuevo: la superposición de las dos manos, dispuestas estéticamente en una ascensión delicada, maternal, floral, hacia el rostro que se inclina; en el detalle general (las dos mujeres), se inscribe en profundidad otro detalle: procedente de un orden pictórico, como una cita de los gestos de los iconos y de las *pietà*, no distrae del sentido, sino que lo acentúa; esta acentuación (propia de todo arte realista) tiene algo que ver con la «verdad»: la de *Potemkin*. Baudelaire hablaba de «la verdad enfática del gesto en las grandes circunstancias de la vida»; aquí es la verdad de la «gran circunstancia proletaria» la que requiere énfasis. La estética de Eisenstein no constituye un nivel independiente: forma parte del sentido obvio y, en Eisenstein, el sentido obvio es la revolución.

## El sentido obtuso

Obtuve por primera vez la convicción del sentido obtuso ante la imagen V. Se me planteó esta pregunta: ¿qué es lo que, en esta anciana que llora, me obliga a preguntarme sobre el significante? En seguida me persuadí de que, aunque perfectos, no eran ni el aspecto ni la gesticulación propia del dolor (párpados cerrados, boca estirada, puño sobre el pecho): todo esto pertenecía a la plena significación, al sentido obvio de la imagen, al realismo y al decorativismo eisensteinianos. Tenía la sensación de que el rasgo penetrante, inquietante como un invitado que se obstina en quedarse sin decir nada en un lugar en que no hace ninguna falta, se situaba probablemente en la región frontal: la toca, el pañuelo, estaba ahí por alguna razón. Sin embargo, en la imagen VI desaparece el sentido obtuso, queda tan sólo un mensaje de dolor. Entonces comprendí que esa especie de escándalo, de suplemento o de desvío que se añadía a la representación clásica del dolor provenía con toda exactitud de una tenue relación: la que se establecía entre la toca baja, los ojos cerrados y la boca convexa; o, más bien, retomando la distinción que el mismo Eisenstein hacía entre «las tinieblas de la catedral» y «la catedral en tinieblas», de una relación entre la «bajura» de la línea del tocado, estirado hasta las cejas de manera anormal, como en los disfraces en que uno quiere tomar un aspecto ridículo y necio, la elevación circunfleja de las cejas mustias, apagadas, viejas, la curva excesiva de los párpados bajos que se aproximan como si bizquearan, y la línea de la boca entreabierta, metafóricamente hablando, «como de pez fuera del agua», en respuesta a la línea de la toca y las cejas. Todos estos rasgos (el ridículo tocado, la vieja, los párpados bizqueantes, el pez) tienen como vaga referencia un lenguaje más bien bajo, el de un disfraz lamentable; unidos al noble dolor del sentido obvio adquieren un dialogismo tan tenue que no es posible garantizar su intencionalidad. En efecto, la propiedad principal de este tercer sentido consiste —al menos en S.M.E.— en borrar los límites entre la expresión y el disfraz, pero también en ofrecer de manera sucinta esta oscilación: un énfasis elíptico, por así decirlo: disposición compleja, muy retorcida (ya que implica una temporalidad de la significación),



VII VIII



IX X



que el propio Eisenstein describe perfectamente cuando cita con júbilo la regla de oro del viejo K. S. Gillette: una ligera media vuelta atrás, al llegar al punto límite (n.º 219).

De manera que el sentido obtuso tiene algo que ver con el disfraz. Véase la barba de Iván en la imagen VII, debida, en mi opinión, al sentido obtuso: se revela como postiza, pero no por ello renuncia a la «buena fe» de su referente (la figura histórica del zar): un actor que se disfraza dos veces (una vez como actor de la anécdota, otra vez como actor de la dramaturgia) sin que un disfraz destruya al otro; un hojaldre de sentidos que siempre permite subsistir al sentido precedente, como en una formación geológica; decir lo contrario sin renunciar a lo contradicho: a Brecht le hubiera encantado esta dialéctica dramática (con dos términos. El postizo eisensteiniano es, a la vez, postizo de sí mismo, es decir, «pastiche», e irrisorio fetiche, ya que deja ver corte y sutura: lo que se ve en la imagen VII es punto de unión, luego la precedente desunión, entre la barba perpendicular y el mentón. Que la coronilla de una cabeza (la parte más «obtusamente» de la persona humana), que un simple moño (imagen VIII) se convierta en la *expresión* del dolor, esto sí que es irrisorio (en cuanto a *expresión*, no en cuanto a dolor). No es por tanto parodia, ni rastro de lo burlesco: el dolor no está torpemente remedado (el sentido obvio ha de seguir siendo revolucionario, el duelo general que acompaña a la muerte de Vakulintchuk tiene un sentido histórico) y, no obstante, lleva, «encarnado» en ese moño, un corte, un rechazo de toda contaminación; el populismo de la pañoleta de lana (sentido obvio) *se detiene* en el moño: en éste comienza el fetiche, la cabellera, como una *irrisión no-negadora* de la expresión. Todo el sentido obtuso (su capacidad de trastorno) se sitúa en la excesiva masa del pelo; veamos otro moño (la mujer de la imagen X): está contradiciendo al puñito cerrado, lo atrofia, y eso sin que esta reducción tenga el más mínimo valor simbólico (intelectual); al prolongarse en patillas rizadas, acercando el rostro a un modelo ovino, dota a la mujer de un punto *enternecedor* (como lo sería cierta ingenuidad generosa), incluso *sensible*; estas palabras fuera de lugar, poco políticas, poco revolucionarias, las más mistificadas que pueda haber, deben ser, sin embargo, asumidas; creo que el sentido obtuso conlleva cierta emoción; dentro del disfraz, esta emoción nunca llega a ser pegajosa; es una

emotion



XI



XII



XIII



XIV XV

emoción que se limita a *designar* lo que se ama, lo que se desea defender; se trata de una emoción-valor, de una valoración. Creo que todo el mundo estaría de acuerdo en que la etnografía proletaria de S.M.E., que aparece fragmentada a lo largo de los funerales de Vakulintchuk, presenta constantemente algo de amoroso (tomando esta palabra sin especificación de edad ni sexo): maternal, cordial, viril, «simpático» sin recurrir a los estereotipos, el pueblo de Eisenstein es en esencia *amable*: saboreamos, amamos los círculos de las gorras de la imagen IX, entramos en complicidad, en inteligencia con ellos. También la belleza, sin duda, puede tener el papel de sentido obtuso: ése es el caso de la imagen XI, en que el sentido obvio, muy denso (mímica de Iván, ingenuidad retrasada del joven Vladimir) está amarrado y/o desviado por la belleza de Basmanov; pero el erotismo incluido en este sentido obtuso (o, mejor, llevado al sesgo por este sentido) no tiene preferencias estéticas: Eufrosinia es fea, «obtusa» (imágenes XII y XIII), al igual que el monje de la imagen XIV, pero su obtusez va más allá de la anécdota, vuelve romo al sentido, lo hace desviar: en el sentido obtuso hay un erotismo que incluye lo contrario de lo bello y hasta de lo que queda fuera de la contrariedad, es decir, el límite, la inversión, el malestar y hasta el sadismo: obsérvese la blanda inocencia de los *Niños en el Horno* (XV), el ridículo escolar con su bufanda cuidadosamente anudada hasta la barbilla, el color lechoso de su piel (de los ojos, de la boca en la piel) que parece haber repetido Fellini en el andrógino del *Satiricón*: aquello de

lo que habla Georges Bataille, especialmente en ese texto de los *Documents* que sitúa, para mí, una de las regiones posibles del sentido obtuso: *Le gros orteil de la reine* (no recuerdo el título exacto).<sup>3</sup>

Sigamos (suponiendo que estos ejemplos hayan bastado para inducir a observaciones de carácter más teórico). El sentido obtuso no está en la lengua (ni siquiera en la de los símbolos); si lo retiramos, la comunicación y la significación aún persisten, circulan, pasan; sin él, sigue siendo posible decir y leer; pero tampoco está en el habla; es posible que exista una cierta constante en el sentido obtuso eisensteiniano, pero en tal caso se trataría de un habla temática, de un idiolecto, y este idiolecto sería provisional (el crítico que escribiera un libro sobre S.M.E. simplemente lo paralizaría por un instante); pues si bien es verdad que hay sentidos obtusos, éstos no se encuentran, en absoluto, por todas partes (el significante, figura con futuro, es algo raro), sino sólo en algunas partes: en otros realizadores de films (quizás), en cierto modo de leer la «vida» y, por tanto, lo «real» (tomamos esta palabra aquí, entendiéndola en oposición a lo deliberadamente ficticio); así, en esta imagen, documental, del *Fascismo común* (XVI), leo fácilmente un sentido obvio, el de fascismo (estética y simbólica de la fuerza, de la caza teatral), pero, además, leo un suplemento obtuso: la ingenuidad



XVI

3. Véase a partir de «Les sorties du texte», en Bataille, «10/18», París, 1973. (N. del E. francés.)

descolorida, disfrazada (también), del joven que lleva las flechas, la blandura de sus manos y de su boca (no lo estoy describiendo, no me es posible, tan sólo señalo un punto en el espacio), las gruesas uñas de Goering, su sortija de pacotilla (acercándose ya a la frontera con el sentido obvio, del mismo modo que el meloso servilismo de la sonrisa imbécil del hombre de las gafas, al fondo: un obsecuente, con toda seguridad). En otras palabras, el sentido obtuso no tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva (pero ¿hay lectura objetiva?) y, si ese sentido es evidente (para mí), quizá todavía lo es (por el momento) en virtud de la misma «aberración» que obligaba al solitario y desdichado Saussure a escuchar en el verso arcaico una voz enigmática, obsesiva y sin origen: la voz del anagrama. Igual incertidumbre se experimenta cuando se pretende describir el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o adónde va); el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada? En este caso es imposible una expresión pictórica en palabras. En consecuencia, si usted y yo nos mantenemos, ante estas imágenes, a nivel del lenguaje articulado —es decir, el lenguaje de mi propio texto—, el sentido obtuso no conseguirá acceder a la existencia, entrar en el metalenguaje de la crítica. Lo cual significa que el sentido obtuso está fuera del lenguaje (articulado), pero, sin embargo, dentro de la interlocución. Pues si usted observa las imágenes a que me refiero, verá su sentido: podemos entendernos acerca del sentido obtuso «por encima del hombro» o «a espaldas» del lenguaje articulado: gracias a la imagen (eso sí, inmovilizada: volveremos a hablar del asunto), o mejor: gracias a lo que en la imagen es imagen pura (bien poca cosa, a decir verdad) podemos prescindir de la palabra sin dejar por ello de entendernos.

En resumen, lo que el sentido obtuso perturba y esteriliza es precisamente el metalenguaje (la crítica). Se pueden enumerar varias de las razones de que así suceda. En primer lugar, el sentido obtuso es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio (como significación de la historia); esta disociación tiene

un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente (lo «real» como naturaleza, la instancia realista). Probablemente Eisenstein habría asumido esta incongruencia, esta impertinencia del significante, ya que, hablando del sonido y el color, ha sido capaz de decir (n.º 208): «El arte comienza a partir del momento en que el crujido de la bota (sonido) se superpone a un plano visual diferente y suscita así las asociaciones correspondientes. Lo mismo pasa con el color: el color empieza en el punto en que ya no se corresponde con la coloración natural...». Además, el significante (el tercer sentido) nunca se llena; está en un estado de permanente depleción (término lingüístico que designa a los verbos vacíos, los comodines, por ejemplo el verbo *hacer* en español); ciertamente, también se podría decir —y con la misma justeza— lo contrario, a saber, que ese tipo de significante no se vacía nunca (no acaba nunca de vaciarse); se mantiene en un estado de perpetuo eretismo; en él, el deseo no culmina jamás en ese espasmo del significado que, normalmente, permite al sujeto reposar de nuevo en la paz de las denominaciones. Por último, el sentido obtuso podría considerarse un *acento*, la propia forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones. Si pudiéramos describirlo (lo que sería un contrasentido), tendría un carácter parecido al del *haiku* japonés: gesto anafórico sin contenido significativo, tajo que corta el sentido (el deseo de sentido); de manera que la imagen V sería algo así:

Estirada la boca, los cerrados ojos bizqueantes,  
Bajo el tocado que cubre la frente,  
La mujer llora.

Este acento (al que hemos atribuido una naturaleza enfática y elíptica a la vez) no va en dirección del sentido (como hace la histeria), no teatraliza (el decorativismo eisensteiniano pertenece a otro nivel), ni siquiera indica un *más allá* del sentido (otro contenido, añadido al sentido obvio), sino que hace fracasar al sentido, ya que no se limita a subvertir el contenido; subvierte la misma práctica del sentido. Este sentido, el sentido obtuso, nueva y extraña práctica que se afirma contra una práctica mayoritaria (la de la significación), surge como un gasto

inútil, como un lujo; este lujo *todavía* no pertenece a la política de hoy pero, no obstante, *ya* pertenece a la política de mañana.

Todavía queda algo por decir acerca de la responsabilidad sintagmática de este tercer sentido: ¿cuál es el lugar que ocupa en la secuencia de la anécdota, en el sistema lógico-temporal, sin el que parece ser que es imposible que la «masa» de los lectores y espectadores entienda un relato? Es evidente que el sentido obtuso es el antirrelato por excelencia; diseminado, reversible, sujeto a su propia duración, no podemos basarnos en él para una segmentación que no sea totalmente ajena a la segmentación en planos, secuencias y sintagmas (técnicos o narrativos): daría una segmentación inaudita, antilógica y, no obstante, «verdadera». Imaginémosnos «siguiendo» no ya la maqui-nación de Eufrosinia, ni tampoco el personaje (en cuanto entidad diegética o figura simbólica), ni siquiera el rostro de la Mala Madre, sino tan sólo la inclinación de ese rostro, el velo negro, su opaca y pesada fealdad: obtendríamos otra temporalidad, que ya no sería diegética ni onírica, obtendríamos otra película. El sentido obvio es temático: existe el tema de los Funerales. El sentido obtuso, tema sin variantes ni desarrollo, no puede hacer más que aparecer y desaparecer; el juego de presencia/ausencia remeda al personaje y lo reduce a un simple espacio ocupado por las distintas facetas: el mismo Eisenstein enunció en otro punto esta disyunción: «Lo característico es que las diferentes posiciones de un zar único que siempre es el mismo... aparecen sin el paso de una posición a otra».

En esto consiste todo: la *indiferencia* o libertad de posición del significante suplementario en relación al relato, permite situar con bastante exactitud la tarea histórica, política y teórica llevada a cabo por Eisenstein. En su obra, la historia (la representación anecdótica, diegética) no resulta destruida, sino todo lo contrario: ¿hay una historia más bella que la de *Iván* o la de *Potemkin*? El relato debe alcanzar cierta estatura *para hacerse entender* por una sociedad que, al no poder resolver las contradicciones de la historia sin un largo camino político, se sirve (¿provisionalmente?) de soluciones míticas (narrativas); el problema *actual* no consiste en destruir el relato, sino en subvertirlo: la tarea de hoy consistiría en disociar subversión y destrucción. A mi parecer, S.M.E. consigue operar esta distinción: la presencia de un tercer sentido suplementario, obtuso —aun-

que sólo se dé en algunas imágenes, pero, eso sí, como una firma imperecedera, como un sello que avala todas y cada una de sus obras—, esta presencia remodela profundamente la posición teórica de la anécdota: la historia (la diégesis) ya no es tan sólo un sistema poderoso (el sistema narrativo milenar), sino además, y de manera contradictoria, un simple espacio, un campo de permanencias y permutaciones; la anécdota es esa configuración, esa escena en la que los falsos límites multiplican el juego de permutaciones del significante; es también ese amplio trazado que, por su diferencia, obliga a hacer una lectura *vertical* (la palabra es de S.M.E.); es ese orden *falso* que permite darle la vuelta a la pura serie, a la combinación aleatoria (el azar no pasa de ser un vil significante, un significante barato) y alcanzar una estructuración *que se escapa del interior*. De manera que podríamos decir que con Eisenstein hay que volver del revés el clisé que pretende que cuanto más gratuito es un sentido, más parasitario aparece en relación a la historia contada: por el contrario, es esta historia la que se vuelve en cierto modo paramétrica respecto al significante, del que simplemente constituye el terreno en que se desplaza, la negatividad constitutiva, o, es más: la compañera de viaje.

En resumen, el tercer sentido da *otra* estructura a la película, sin subvertir la historia (al menos en S.M.E.); y quizá por eso mismo, es a su nivel, y sólo a su nivel donde aparece lo «fílmico». En la película, lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados. Todo lo que puede decirse sobre *Iván* o *Potemkin* podría decirse sobre un texto escrito (llamado *Iván el Terrible* o *El acorazado Potemkin*), excepto lo que constituye el sentido obtuso; puedo comentarlo todo acerca de Eufrosinia, salvo la cualidad obtusa de su rostro: ahí precisamente está lo fílmico, en ese punto en el que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje (cuya «ciencia» no podrá ser la lingüística, pronto abandonada como una nave nodriza). El tercer sentido, que es posible situar de forma teórica, pero no describir, aparece como el *paso* del lenguaje a la significancia y el acto fundador de lo fílmico propiamente dicho. No es motivo de asombro que lo fílmico (a pesar de la cantidad incalculable de películas que hay en el mundo), obligado



a surgir a partir de una civilización del significado, todavía sea poco frecuente (rasgos sueltos en S.M.E., ¿quizás en otros?), hasta el punto de que podríamos afirmar que el *film*, como el texto, aún no existe: lo que hay sólo es «cine», o sea lenguajes, relatos, poemas, a veces muy «modernos», «traducidos» en «imágenes» que llamamos «animadas»; tampoco hay que asombrarse de que no sea posible apercebirse de ello sino después de haber atravesado —analíticamente— lo «esencial», la «profundidad» y la «complejidad» de la obra cinematográfica; que son, todas ellas, riquezas del lenguaje articulado, con las que la constituimos y creemos agotarla. Pues lo *filmico* no es el *film*: lo *filmico* está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela (puedo escribir novelescamente sin escribir jamás una novela).

## El fotograma

Por esa razón, en cierta medida (que es la de nuestros balbuceos teóricos), lo *filmico* no puede ser captado en el *film* «en situación», «en movimiento», «al natural», sino tan sólo, por muy paradójico que parezca, en ese formidable artificio que es el fotograma. Hace mucho tiempo que me intriga el siguiente fenómeno: uno se siente interesado, hasta fascinado por las fotografías de películas (en la entrada del cine, en las revistas cinematográficas) y, al pasar a la sala, las pierde por completo (no sólo su misma captación, sino incluso el recuerdo de la imagen): mutación ésta que puede llevar a una subversión completa de los valores. Al principio, atribuía mi gusto por el fotograma a mi incultura cinematográfica, a mi resistencia al *film*; pensaba que me ocurría como a los niños que prefieren la «ilustración» al texto, o como los clientes que, al no poder acceder a la posesión adulta de los objetos (demasiado caros), se contentan con el placer de mirar muestrarios o catálogos de los grandes almacenes. Esta explicación se limita a reproducir la opinión que se tiene normalmente sobre el fotograma: lejano sub-producto del *film*, muestra, medio de atracción del público, extracto pornográfico y, técnicamente hablando, una reducción de la obra por medio de la inmovilización de lo que se consi-

dera la sagrada esencia del cine: el movimiento de las imágenes.

No obstante, si lo propriadamente filmico (lo filmico del futuro) no está tanto en el movimiento como en un tercer sentido, inarticulable, que ni la simple fotografía ni la pintura figurativa podrían asumir, por faltarles horizonte diegético, la posibilidad de configuración ya mencionada,<sup>4</sup> entonces, el «movimiento» que se reputa como esencia del *film* no sería en absoluto animación, flujo, movilidad, «vida», copia, sino simplemente el armazón en que se distribuyen las permutaciones, y se haría imprescindible una teoría del fotograma de la que debemos, para acabar, indicar los posibles puntos de observación.

El fotograma nos entrega el *interior* del fragmento; podríamos utilizar a su respecto, desplazándolas, las formulaciones del propio Eisenstein al enunciar las nuevas posibilidades del montaje audiovisual (n.º 218): «... el centro de gravedad fundamental... se transfiere al interior del fragmento, a los elementos incluidos en la propia imagen. Y el centro de gravedad ya no es un elemento "entre los planos" (el choque entre ellos), sino un elemento "dentro del plano", la acentuación en el interior del fragmento...». Por supuesto, en el fotograma no hay montaje audiovisual; pero la fórmula de S.M.E. es más general, en la teoría del texto); es, por tanto, a la vez paródico y disemiotagmática de las imágenes y exige una lectura *vertical* (de nuevo palabras de S.M.E.) de la articulación. Además, el fotograma no es una muestra (noción que supondría algo así como una naturaleza estadística, homogénea, de los elementos del *film*),

4. Hay otras «artes» que combinan el fotograma (o al menos el dibujo) y la historia, la diégesis: son la fotonovela y el cómic. Estoy convencido de que esas «artes», nacidas en los bajos fondos de la gran cultura poseen una cualificación teórica y ponen en escena un nuevo significante (emparentado con el sentido obtuso); esto está ya reconocido en cuanto al cómic; pero yo experimento ese ligero trauma de la significancia ante ciertas fotonovelas: «*su estupidez me emociona*» (ésta podría ser una posible definición del sentido obtuso); habría pues una verdad futura (o de un antiguo pasado) en esas formas irrisorias, vulgares, tontas, dialógicas, de la subcultura de consumo. Y habría un «arte» (un «texto») autónomo, el del *pictograma* (imágenes «anecdóticas», sentido obtuso situado en un espacio diegético); este arte retomaría, de refilón, producciones histórica y culturalmente heteróclitas: pictogramas etnográficos, vitales, la *Légende de sainte Ursule* de Carpaccio, «*images d'Épinal*», fotonovelas, cómics. La innovación representada por el fotograma (respecto a otros pictogramas) sería que lo filmico (constituido por él) estaría *duplicado* en otro texto, el *film*.

sino una cita (concepto que cada vez toma más importancia en la teoría del texto); es, por tanto, a la vez paródico y diseminador, no un pellizco quitado de la sustancia química del *film*, sino más bien la huella de la *distribución* superior de unos rasgos respecto a los cuales el *film* vivido, transcurrido, animado, no sería sino un texto más entre otros. Así pues, el fotograma es el fragmento de un segundo texto cuyo ser no excede al fragmento jamás; fotograma y película se relacionan a la manera de un palimpsesto, sin que pueda decirse cuál se *superpone* a cuál, ni que uno sea un *extracto* del otro. Por último, el fotograma se libera de la *constricción* del tiempo fílmico; *constricción* muy poderosa que continúa constituyendo un obstáculo para el advenimiento de lo que podríamos llamar el estado adulto del *film* (ya nacido técnicamente, incluso a veces estéticamente, aún está por nacer teóricamente). En lo que se refiere a los textos escritos, el tiempo de lectura es libre, salvo si son textos muy convencionales, comprometidos en profundidad con el orden lógico-temporal; en cambio, no es así en el *film*, ya que la imagen no puede ir más a prisa ni más despacio, salvo a riesgo de perder su figura perceptiva. El fotograma, al instaurar una lectura instantánea y a la vez vertical, se ríe del tiempo lógico (que es tan sólo un tiempo operatorio); enseña a disociar la exigencia técnica (el «rodaje»), de lo propiamente fílmico, que es el sentido «indescriptible». Quizá lo que reclamaba S.M.E. era la lectura de *este otro texto*, cuando decía que el *film* no sólo debe ser mirado y escuchado, sino que es necesario también *escrutarlo* y escucharlo con oído atento (n.º 218). Tales maneras de mirar y escuchar no se limitan evidentemente a postular la aplicación del espíritu (ruego trivial o piadoso deseo), sino que más bien postulan una auténtica mutación de la lectura y su objeto, texto o película: un gran problema de nuestro tiempo.

1970, *Cahiers du cinéma*.