



Agosto - Septiembre
2005

El Fotograma es una Imagen Estática... sin embargo, se Mueve*

Número Actual

Número Actual

Números Anteriores

Editorial

Sitios de Interés

Libros

Ediciones Especiales



Carr. Lago de
Guadalupe Km. 3.5,
Atizapán de Zaragoza
Estado de México.

Tels. (52)(55) 58645613
Fax. (52)(55) 58645613

Por *Ichi Terukina*
Número 46

Introducción

La investigación que estamos llevando a cabo trata sobre el cine tomado como un lenguaje y su origen fue un hecho casi accidental. Convencidos de la necesidad de dominar los fundamentos básicos del medio, antes de embarcarnos en la realización de una película que volcara nuestras peculiaridades culturales sobre la pantalla e inspirado en la labor emprendida por José María Arguedas para "domesticar" el idioma español con el fin de expresar literariamente el espíritu andino, pensamos que la búsqueda de un cine realmente nacional, debe pasar necesariamente por una exhaustiva exploración del medio que finalmente ha de servir para mostrar las peculiaridades y las múltiples facetas de nuestra nación. Con este afán nos sumergimos en los textos teóricos que, a la sazón, teníamos a nuestro alcance; pero sufrimos una gran decepción. Fue suficiente comparar una decena de libros que se ocupaban sobre los temas de nuestra preocupación, para comprobar la absoluta fragilidad de los conceptos elementales sobre los cuales se construían las diversas teorías al uso. La comprobación de esta deficiencia teórica y los requerimientos exigidos para crear un lenguaje cinematográfico propio y en concordancia con nuestra realidad, nos convenció de la necesidad de embarcarnos en investigar los fundamentos mismos del cine.

El obstáculo inicial que se nos presentó para aprehender las categorías elementales del lenguaje cinematográfico radicó en la total dispersión conceptual de las definiciones básicas: el fotograma, el plano, el encuadre, la toma, la imagen del cine, el montaje, etcétera; descubrimos, con asombro, que cada teórico poseía su propio sistema conceptual. Como cotos cerrados, cada quien era dueño de su propio sistema teórico y la confrontación de éste con cualquier otra teoría, necesariamente debía pasar por una paciente labor de reducción lógica para someterlo a una provechosa discusión entre las teorías vigentes en la época; sin esta reducción previa nos arriesgábamos a enfrentar dos o más teorías que se referían a objetos muy diferentes o a campos de la cinematografía observados desde intereses muy diversos. Sumada a la disparidad terminológica en las traducciones de los textos teóricos convertidos al español, el panorama resultaba desolador¹.

Nuestra primera tarea estaba a la vista: ordenar coherentemente la dispersión conceptual y terminológica que se referían directamente a los elementos básicos del lenguaje cinematográfico. Labor que no resultó ser tan sencilla. Por ejemplo, para muchos teóricos el concepto *plano* abarca varios aspectos del fenómeno cinematográfico: 1) el trozo de película filmado ininterrumpidamente, 2) el fragmento de película comprendido entre dos empalmes en la edición, 3) la distancia aparente entre la cámara y el objeto y 4) el campo visual mostrado. La primera acepción pertenece a la fase del rodaje, la segunda a la edición, la tercera significación se refiere a la escala de planos y la cuarta, entre otras cosas, a los problemas de la composición visual. Por otro lado, algunos términos adyacentes al

concepto plano como: toma, encuadre y fotograma no se hallan vinculados de un modo esencial, puesto que la existencia de estos términos no justifican su necesidad, simplemente sirven para cubrir los vacíos que el concepto plano no logra responder. Finalmente, hasta ahora todos se han limitado a describir el fenómeno físico que da origen a la imagen cinematográfica, pero ningún estudioso ha logrado explicar teóricamente cómo se transforma una serie de imágenes estáticas (cinegramas o fotogramas) en una imagen dinámica (toma o plano)².

En síntesis, podemos decir que al iniciar y, en general, en todo el proceso de la investigación, debimos enfrentar dos problemas básicos de orden metodológico: 1) Las dificultades para acercarnos hacia la materialidad de nuestro objeto de estudio, 2) El caos y desorden conceptual.

Parecía imprescindible, entonces, hallar un conjunto de herramientas que nos sirviera para enfrentar tales problemas. No obstante, tampoco fue sencillo ubicar un método que satisficiera nuestras expectativas; puesto que un rasgo común de la mayoría de textos y manuales que tratan sobre metodología, es la separación radical entre el investigador y su objeto de estudio. Por ejemplo, los manuales usualmente le dedican un capítulo a una serie de recomendaciones generales que los aspirantes deben cumplir disciplinadamente o, en todo caso, introducen algunas condiciones que el "usuario" debe respetar minuciosamente en cada etapa de la aplicación de la "herramienta" descrita, y el grueso de la exposición se ocupa en describir las peculiaridades de las diversas "metodologías". En los textos "reflexivos", en cambio, básicamente llenan sus páginas sobre la coherencia y eficacia de sus procedimientos, las peculiaridades formales, la validez en la aplicación de una disciplina a otra, la universalidad de los diversos métodos, etcétera. En ambos casos, predomina una concepción mediadora entre la cosa y nosotros. El objeto de estudio se sitúa entre las formas del método aplicado en cada etapa de la investigación y el investigador; por lo tanto, los métodos, en general, son considerados como entes que permanecen en el exterior del objeto mismo de la investigación. Esta "instancia mediadora" induce al investigador a adecuar el objeto de estudio a las formalidades del método; así, el investigador, en lugar de someterse a las exigencias de su objeto de estudio, obliga y fuerza al objeto de estudio a calzar en la horma de su método.

Luego de algunos intentos infructuosos, coincidimos con el método de Karl Marx denominado por él mismo: "el método de elevarse de lo abstracto a lo concreto, enunciado en Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)" (MARX, 1976: 20-30) y magistralmente aplicado en *El Capital*. Un método que implica una permanente confrontación conceptual entre la materialidad del objeto de estudio y el *corpus* teórico en proceso de elaboración⁴, hasta arribar a un concreto "pensado"; es decir, un reflejo ideal sumamente enriquecido de lo concreto real⁵. Método que exige, además, tres condiciones fundamentales: 1) que el investigador se someta totalmente a su objeto de estudio, 2) los nexos y el desarrollo inmanente y necesario de los conceptos y categorías y 3) la ubicación objetiva y rigurosa del punto de partida; todas las técnicas y herramientas "metodológicas" utilizadas por el investigador se subordinan a estos tres imperativos. Ello no significa que el método no sea riguroso, todo lo contrario, el cumplimiento de estas tres condiciones exigen una disciplina aun mayor que todos los métodos al uso.

Nuestra investigación puede calificarse, entonces, como un modesto intento de aplicar el método de *El Capital* de Karl Marx, aplicación modesta porque en lugar de plantearnos un objeto de estudio a la par con la titánica tarea que sólo un genio como Marx podía asumir, nosotros intentamos, en miniatura, someter el método de *El Capital* al cine tomado como un objeto "lingüístico".

Hecha esta confesión podemos establecer algunas comparaciones entre *El Capital* y nuestra investigación, siempre salvando las distancias entre la enorme trascendencia del trabajo de Marx y la insignificancia del nuestro.

El Capital se inicia con el estudio minucioso de la mercancía, este punto de partida no es, ni mucho menos, un inicio arbitrario; tampoco se trata de una prerrogativa obtenida para ordenar la exposición o una simple necesidad estilística para ganar la atención del lector. La *mercancía* es el único punto de partida posible, es el *concepto* que en su despliegue interno y necesario (a través de la doble naturaleza de la mercancía y del trabajo), nos va a mostrar la esencia del capitalismo, porque en el *concepto mercancía* se halla condensada todas las características del sistema, desde la materialidad de la mercancía misma como portadora de valor de uso y valor, y su correspondencia con el trabajo concreto y el trabajo abstracto, hasta las causas fundamentales del antagonismo de clase; no en vano en el movimiento ascendente de la mercancía como concepto, van apareciendo con suma claridad la génesis del dinero y con él el capital, a la par de la condición enajenada del obrero que está obligado a vender su fuerza de trabajo, es decir, obligado a convertirse él mismo en una mercancía; en otras palabras, en el mismo *concepto mercancía* se halla condensado todo el sistema capitalista y en el desenvolvimiento de este concepto, que Marx va desplegando paso a paso ante nuestros propios ojos, vamos ascendiendo gradualmente desde un concepto pobre y abstracto de la mercancía hasta un concepto rico y multilateral del sistema capitalista, que no es otra cosa más que la mercancía desarrollada en múltiples determinaciones. No hace falta, entonces, sacar debajo de la manga una sola definición, un solo concepto para explicar un fenómeno o una ley de repentina aparición en medio de todo el proceso de apropiación teórica del capitalismo; en caso de que apareciera un hecho fortuito en un determinado grado de concreción, significaría que en algún momento del proceso de la investigación no se han agotado todos los análisis, entonces será preciso tomar el camino de retorno para comprobar el lugar donde hace falta profundizar más en la materia, puesto que el método de elevarse de lo abstracto a lo concreto exige que, antes de pasar de un nivel de concreción a otro, se agoten todas sus posibilidades de análisis. En este camino de avances y retornos, de lo abstracto a lo concreto y de lo concreto a lo abstracto, se pone a prueba, en todo momento, la validez del punto de partida; así, cuando el investigador se halla en un alto grado de concreción de su objeto de estudio, el punto de partida habrá soportado ya una gran cantidad de comprobaciones teóricas y prácticas.

A continuación intentaremos exponer los rasgos esenciales del método, pero nos permitiremos la licencia de detenernos sólo en aquellos puntos que guiaron nuestra investigación y que nos sirvieron de invaluable momentos de apoyo teórico; sin embargo, creemos pertinente acentuar un hecho que, según parece, muchos estudiosos de *El Capital* no han sabido aprovechar en beneficio de una exégesis del método empleado en esta obra magna, a saber: la lectura analítica y comparativa entre *El Capital* y *La Ciencia de la Lógica* de Hegel, que según el propio Marx, refiriéndose al método dialéctico creado por el filósofo alemán, fue el primero que supo exponer de un modo amplio y consciente las formas generales del movimiento; la lectura paralela de los textos aludidos, fue una tarea que, en escala muy reducida, nos vimos obligados a realizar y que posteriormente la hallamos refrendada en uno de los famosos aforismos de los *Cuadernos Filosóficos* de Lenin: "No se puede entender hasta el fin *El Capital* de Marx, y en especial su primer capítulo, sin haber estudiado y entendido **toda** la *Lógica* de Hegel. ii Por consiguiente, ninguno de los marxistas ha entendido a Marx pasado medio siglo!!" (LENIN, 1986: 159) (resaltado y signos admirativos del autor).

El principio materialista

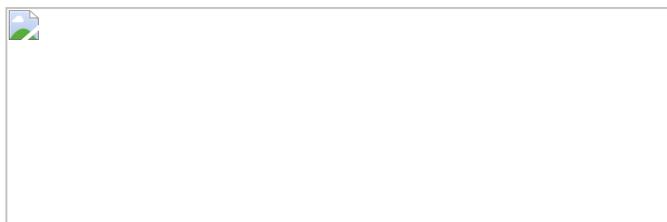
Ante la impenetrable maraña de conceptos, terminologías y

definiciones que hallamos en las teorías clásicas del cine, comprendimos la necesidad de enfrentarnos directamente a la causa misma de nuestro desvelo. La tarea no fue fácil, el espeso follaje teórico nos impidió arribar directamente al corazón del cine; además, una larga tradición idealista, aliada con el agnosticismo, había logrado construir una sólida muralla entre "nosotros y la cosa misma", al extremo de que, incluso en el campo de las ciencias "exactas", algunos científicos todavía creen que su objeto de estudio son los símbolos de las cosas y no las cosas mismas y, por otro lado, cuando los teóricos asumen como axioma que "El objeto es un conjunto o colección de sensaciones que se perciben como una unidad" (Berkeley), creen que la realidad de las cosas depende de su percepción; en otras palabras, si el objeto es un conjunto de sensaciones, significa que los objetos no existen al margen de las sensaciones, ergo, el objeto, en sí mismo, sólo existe si alguien lo palpa, lo mira, etcétera; caso contrario el objeto, como tal, no existe, dado que, como sabemos, las sensaciones no son propiedades de las cosas u objetos, sino del sujeto o animal que percibe, que mira, que lo palpa, etcétera. Aunque parezca increíble, esta disparatada concepción tiene muchos adeptos, más de los que pueda imaginarse.

Por ejemplo, el destacado teórico cinematográfico Jean Mitry asume esta posición en su *Estética y psicología del Cine* cuando afirma que: "[...] el objeto está constituido por la suma de sensaciones múltiples referidas a una misma estructura, a un mismo 'conjunto'. Es un grupo de sensaciones 'objetivadas' sobre un ser idéntico considerado como sujeto o causa. Para retomar la expresión de Bradley –continúa Mitry– el objeto es el contenido ideal de un conjunto de percepciones" (MITRY, 1978: Vol. I: 121); y en otro lado, explícitamente nos dice: "Lo real percibido es la forma de nuestra percepción, que está determinada, es decir, 'enmarcada y limitada' por nuestro nivel sensorial. Percibir es construir un mundo, tener conciencia de él, es dar este mundo como objeto (...) Por tanto [sigue afirmando Mitry], el objeto no engendra ningún dato sensible, son los datos sensibles los que engendran el objeto" (MITRY, 1978: Vol I: 228).

Expongamos otro ejemplo sencillo. Rudolph Arnheim, en un estudio sobre la percepción visual, plantea la existencia de unas "fuerzas perceptuales". Una especie de "tirones visuales" que experimenta el observador ante una figura excéntrica o en una figura que mantenga un equilibrio precario.

Las figuras que propone Arnheim para probar la existencia real de ciertas fuerzas perceptuales son las siguientes:



En la figura de la izquierda el círculo se halla en el centro del cuadrado; en la figura de la derecha el círculo está descentrado. En la primera se percibe o se "siente" como una figura estable, por lo tanto, los "tirones visuales" no se perciben con claridad; en cambio, en la segunda figura percibimos como si el círculo estuviera buscando su "centro", se "siente" como una figura inestable.

Luego de demostrar, como efectivamente sucede, que el ojo del observador de esta figura tiende "espontáneamente" a hallar ciertos puntos de equilibrio, dentro del cuadrado, en donde el círculo "parecerá sólidamente asentado"; en otros puntos "manifiesta un tirón en una dirección definida" y, finalmente, "en otros su situación parece confusa y vacilante". El autor se

pregunta si estas fuerzas perceptuales son sólo figuras retóricas o reales. Y ésta es su respuesta:

Suponemos que son reales en ambos ámbitos de la existencia, esto es, como fuerzas psicológicas y físicas. Psicológicamente, los tirones presentes en el disco existen en la experiencia de toda persona que lo contemple. Dado que esos tirones tienen un punto de aplicación, una dirección y una intensidad, cumplen las condiciones establecidas por los físicos para las fuerzas físicas (Arnheim, 1979: 30-31).

La demostración de la supuesta fisicalidad de estos tirones perceptuales es ciento por ciento idealista, ya que Arnheim supone que para admitir la existencia objetiva de una fuerza basta con demostrar que se cumplan "las condiciones establecidas por los físicos", esto es: que tengan "un punto de aplicación, una dirección y una intensidad". **Atención:** Arnheim no nos habla de las *condiciones objetivas*, sino de las condiciones establecidas por los *físicos*.

De modo que, siguiendo con este razonamiento, el "científico" Arnheim no sólo está capacitado para mover un insignificante disco dentro de un cuadrado, sino el universo entero. Sólo basta enunciar un vector matemático rA con un r tan grande que desplace completamente el universo. Dado que dicho vector rA posee, por definición, un punto de aplicación, una dirección y una intensidad, "cumple las condiciones establecidas por los físicos"; por lo tanto, la fuerza que posee este enunciado matemático sería, según Arnheim, una fuerza física real.

Proposiciones "lógicas" de este tipo, abundan en un sinnúmero de trabajos "científicos" dentro de todos los campos de estudio.

De acuerdo con este principio idealista no debe extrañarnos, por ejemplo, que en una obra pictórica donde se representa un paisaje, se reconozca un tiempo objetivo por la simple evidencia de que el recorrido de la mirada del espectador dentro de esta representación, genera, en la subjetividad del espectador, un sentimiento de temporalidad o que la música es objetivamente espacial por la sencilla razón de que la percepción de los planos sonoros de los instrumentos musicales nos remite inmediatamente a un espacio ideal.

Estos son algunos ejemplos del "rigor teórico" al que el idealismo nos tiene acostumbrado, de ahí la importancia de advertir las diversas trampas "teóricas" que el idealismo siembra en el complejo camino de la investigación científica.

Luego de muchos avances y retrocesos, llegamos a la conclusión provisional (que hasta ahora mantenemos), que el objeto fundamental de nuestra reflexión teórica es el *cinograma*: el minúsculo e insignificante cuadro cinematográfico individual "estático", que todos los espectadores ven, pero no lo perciben como una unidad discreta del devenir cinematográfico. A este minúsculo cuadro individual la mayoría de teóricos y críticos cinematográficos lo denominan *fotograma*, aunque nosotros, por razones que no podemos explicar ahora, lo llamamos *cinograma*⁶.

Recordemos rápidamente cómo es el funcionamiento básico del fenómeno cinematográfico para aproximarnos a la importancia teórica que posee el análisis material de este insignificante cuadro "estático".

Al término del visionado de una película, cuya duración promedio se acerca a los 90 minutos, sin percatarnos habrá pasado ante nuestra mirada, a razón de 24 cuadros por cada segundo, aproximadamente 130 000 imágenes visuales estáticas. Para tener una idea de la magnitud de este fenómeno, equiparemos cada imagen visual estática con una transparencia fotográfica o *slide* que, por otro lado, comparten prácticamente todo el equipamiento técnico (proyector diascópico, *écran*, soporte físico,

oscuridad de la sala, etcétera), salvo el tiempo de exposición de cada cuadro ante el espectador (una diferencia sustancial, como se verá más adelante). Eso significa que, en términos físicos, en una película de 90 minutos un espectador observa una cantidad equivalente a 130 000 transparencias fotográficas. La razón por la que no se percibe el cambio de una imagen estática a otra, se debe al fenómeno de la persistencia retiniana; vale decir, a la breve fijación de la imagen visual en la retina, aun después de que su agente físico haya sido desplazado fuera del alcance de la mirada. Como la veinticuatroava parte de un segundo es una magnitud temporal bastante más breve que el requerido para que el fenómeno de la persistencia retiniana culmine su proceso, antes de desvanecerse la imagen visual precedente del fondo de la retina, la siguiente imagen habrá ocupado ya el lugar físico cedido por el anterior fotograma.

El argumento empleado por los teóricos para desechar el análisis del cuadro individual del cine es bastante infantil: si el fotograma es una imagen visual estática y el cine es una imagen visual en movimiento, entonces no vale la pena detenerse en él. Pero cuando alguien inquiriere "¿cómo es que vemos una imagen cinematográfica en movimiento?" Recurren inmediatamente al desdichado fotograma: "por la rápida sucesión de los fotogramas y el fenómeno de la persistencia retiniana", y después nadie se acuerda del pobre fotograma; al extremo de afirmar gratuitamente: "el cine es una ilusión de movimiento".

Si recordamos el principio idealista según el cual el objeto es un conjunto de sensaciones y, por tanto, sólo existe aquello que es percibido, entonces es fácil comprender por qué los teóricos desdeñan la existencia objetiva del fotograma, puesto que, por el hecho de que el fotograma no se perciba como ente individual, deducen inmediatamente que el fotograma no existe. Sin embargo, todos aceptan de buena gana la existencia de la toma, que no es más que... ¡un conjunto de fotogramas!

Por otro lado, la mayoría de los teóricos aceptan, inconscientemente, el principio del tercero excluido de la lógica formal, y razonan: si el cine es una imagen en movimiento y el fotograma es una imagen estática, entonces el fotograma debe excluirse como objeto de análisis; este razonamiento se refuerza por el hecho de que la toma cinematográfica se percibe como un movimiento continuo, en cambio el movimiento del fotograma es discontinuo⁷.

Los estudiosos del cine, en lugar de explicar la transformación del carácter discontinuo del movimiento del fotograma (movimiento cinegramático) a un movimiento visual de naturaleza continua (movimiento cinematográfico), se limitan, simplemente, a describirla; de ahí que el *concepto fotograma* se encuentre en una relación puramente exterior respecto del *concepto toma*.

Esta "ceguera" teórica es explicable. Puesto que el idealismo, cuando se enfrenta a la materia, toma la forma de empirismo; por ejemplo, cuando un filósofo como Merleau-Ponty sostiene que el realismo cinematográfico es aún más exacto que el [realismo] del mundo real, porque el cine no se piensa, "se percibe" (STAM, 2001: 101), significa que el más alto grado de realismo (término que los filósofos idealistas, y particularmente la fenomenología, tratan de mantenerlo en la más absoluta ambigüedad) se halla en la inmediatez de la percepción de las cosas y no en el concepto de las cosas. Considerar más real lo que se percibe, que aquello que se piensa o conceptúa, es quedarse en lo que Hegel denominó *certeza sensible*, es conformarse con la *verdad más abstracta y pobre*, en lugar de trascenderla y penetrarla con el objeto de arribar hacia una verdad más profunda y esencial sobre la cosa percibida⁷. Si Marx se hubiese detenido en la certeza sensible ofrecida por la mercancía, se habría dedicado a desarrollar un conocimiento pericial de la misma, y no habría podido extraer su concepto y, por consiguiente, jamás habría podido descubrir las leyes fundamentales del sistema capitalista. Por otro lado, la distinción entre la verdad pobre y elemental de la

certeza sensible y la verdad que trasciende a la pura percepción de las cosas, es fundamental para entender la naturaleza del lenguaje cinematográfico; dado que la "certeza" visual es la más convincente entre todas las "certezas sensibles", y gracias a esta evidente "certeza" se postula, sin cortapisas, que el cine es el "arte más realista" de todos. Enunciado profundamente falso que ha propiciado más de una equivocación en el desarrollo de la teoría cinematográfica.

De modo que acercarse a la materialidad del cine o la materialidad del objeto de estudio, no es simplemente descubrir el objeto material que se halla en el centro de la reflexión, sino que es preciso trascenderla y *elaborar su concepto*, para profundizar en el conocimiento de la cosa misma.

Sin embargo, aquí surge otro problema, porque trascender "la cosa misma" equivale a superar la noción kantiana de "la cosa en sí", concepto central del agnosticismo y que, además, demuestra la "exterioridad" de la lógica formal. Ejemplificaremos este problema con lo que sucedió en nuestra experiencia en la investigación de la materialidad del cinegrama.

Cuando, luego de analizar y criticar muchas categorías y conceptos fundamentales del "lenguaje cinematográfico": el plano, la toma, el encuadre, los movimientos de cámara, etcétera, finalmente creímos que estábamos frente a frente con nuestro verdadero objeto de análisis: *el cinegrama*. Como era previsible, nos abocamos enteramente a estudiarlo en todos sus aspectos. Luego de establecer las relaciones básicas entre los cuadros integrantes de una toma, decidimos analizar la complejidad física del cinegrama. Obviamente que, desde nuestra época de estudiante, sabíamos cual era conformación física fundamental del soporte físico de la fotografía : una película elaborada con un compuesto sintético (triacetato de celulosa, plásticos de poliéster, etcétera) y que sobre una cara de su superficie se sostiene una capa fotosensible provisto, casi siempre, de aluros de plata suspendido en una gelatina transparente; no obstante, insistimos en profundizar más sobre este aspecto del fotograma e iniciamos un estudio sistemático de la física óptica y la naturaleza de la luz con el objeto de comprender el comportamiento de los granos fotográficos, de esta manera iniciamos un camino sin retorno: descubrimos que la cualidad de cada grano fotográfico dependía del poder de resolución y el ángulo de acutancia, y éstos dependían, a su vez, de la naturaleza de la luz, pero la complejidad de la luz nos obligó a incursionar en la física cuántica para averiguar el comportamiento de los fotones, etcétera; por otro lado, con la finalidad de analizar la conformación de las imágenes fotográficas en función de los granos, había que emprender un análisis estadístico para hallar un orden racional en la caótica dispersión de los granos sobre la superficie fotosensible del cuadro fotográfico; así, según nuestro plan de trabajo, estaríamos en condiciones de hallar, en el primer caso, las propiedades del soporte físico que permitan definir la cualidad de la imagen fotográfica y, en el segundo caso, la conformación iconográfica de las imágenes a partir de un análisis estadístico de la dispersión de los granos en función de los grados de contrastes y cohesión granular. En el medio del vértigo de esta parte de la investigación, decidimos detenernos por un instante y medir la distancia entre nuestro objeto inicial de investigación (el cine) y la proyección final (si es que hubiera) del camino que habíamos tomado. La sorpresa fue absoluta: nos habíamos alejado varios años luz de nuestro punto inicial del objeto central de la investigación; no hubo más remedio que emprender el camino de retorno e identificar el lugar de nuestra desviación . Luego de un examen autocrítico, comprendimos, de pronto, uno de los lados más problemáticos del enunciado sobre la ininteligibilidad de "la cosa en sí" de Kant y la crítica correspondiente de Hegel sobre el agnosticismo kantiano.

Para Hegel "la cosa en sí" es "una abstracción muy simple". La afirmación de que no sabemos lo que son las "cosas en sí" parece

sabia. La "cosa en sí" es una abstracción de toda definición, es decir, una nada, dado que "la cosa en sí" inerte y aislada, es en sí misma indefinible, porque las cosas se definen en confrontación con las otras cosas y, sobre todo en confrontación consigo mismo, puesto que la "cosa en sí", al pasar de un estado a otro, es al mismo tiempo "cosa para otros"; en esta confrontación, se llega gradualmente al conocimiento más profundo de las cosas, hasta dejar de ser una "cosa en sí" y se transforma en "cosa para nosotros". Consiguientemente, la cosa en sí "no es más que una abstracción desprovista de verdad y contenido". (HEGEL, 1982: Vol. I:156)

No basta, entonces, hallarse frente a frente con la materialidad de su objeto de estudio y emprender una sucesión infinita de, lo que Ilienkov denomina abstracciones empíricas simples, opuesta a lo que el mismo autor denomina abstracción teórica (el concepto). (ILIENKOV, 1975: 63) Por esta razón Marx, antes de iniciar el riguroso despliegue conceptual de la mercancía, separa aquello que no es pertinente en el proceso de la investigación que nos llevará a reproducir, en el pensamiento, la totalidad del sistema capitalista como un concreto¹¹.

El despliegue dialéctico

Luego de muchos tropiezos, comprendimos que sólo podíamos acceder al contenido mismo del *cinograma*, analizando su materialidad sin perder vista, ni por un segundo, "su razón de ser". Una serie de preguntas muy elementales allanaron rápidamente los caminos para aproximarnos a nuestro punto de partida fundamental o, en otras palabras, para ejercer sobre nuestro objeto de estudio abstracciones teóricas que nos llevaran directamente a las particularidades que definen su concepto y no simplemente ejercer abstracciones empíricas, sin una orientación específica.

Examinemos brevemente la principal pregunta que nos llevó, en sucesivas aproximaciones, a determinar el concepto *cinograma* y cuya respuesta, a nuestro modesto entender, estaría llamada a provocar una pequeña revolución copernicana en el campo de la teoría cinematográfica.

La pregunta es la siguiente: ¿Cuál es la determinación más general del cine, tomado como un lenguaje?

Luego de examinar críticamente las definiciones más generales que hallamos sobre el "lenguaje cinematográfico", concluimos que de todos los enunciados teóricos al uso, la más general y abstracta es: *imagen visual en movimiento*. La estructura bimembre de esta definición general esconde una doble dirección que es necesario precisar y que, además, está amarrada con la pregunta misma.

En efecto, si la definición más abstracta y general del cine como lenguaje está dada por la proposición *imagen visual en movimiento*, ¿qué parte del enunciado ejerce una mayor determinación para aproximarnos a lo particular del cine, el sujeto o el predicado? Si descomponemos la proposición relacionándola con la pregunta, obtenemos dos enunciados que nos sitúa en dos campos diferentes cuya resolución nos remite a dos puntos de partida diferentes: 1) la imagen visual cinematográfica y 2) el movimiento cinematográfico. Una elemental deducción lógica nos llevará a descartar rápidamente el primer enunciado.

Si nos mantenemos firmes en el principio de no perder de vista la materialidad del cine y decimos, por ejemplo, que lo fundamental en el cine es la imagen visual, habría que determinar cuál es el rasgo específico de la misma ¿cuál es la diferencia fundamental de la imagen visual cinematográfica respecto de otras formaciones visuales similares, por ejemplo: la imagen fotográfica, la imagen dibujada, la imagen pictórica, la imagen electrónica, etcétera? Solo nos queda una respuesta: el movimiento. En cambio, cuando afirmamos que lo fundamental

del cine es el movimiento, podemos decir que tal movimiento sucede independientemente de nuestra conciencia, producto de una rápida sucesión de imágenes, que pueden ser fotográficas, pictóricas, dibujadas o electrónicas, etcétera.

Aunque la mayoría de los teóricos cinematográficos suscriben totalmente que el rasgo fundamental del cine es el movimiento, para ellos el punto de partida esencial sigue siendo el sujeto de la proposición, es decir: *la imagen visual*. Ahora sabemos que no es pura casualidad que el sujeto sea precisamente *la imagen visual* y no *el movimiento*; de modo que un simple intercambio entre el sujeto y el predicado nos remite a una definición menos abstracta del cine tomado como lenguaje, a saber: *el cine es movimiento de imágenes visuales*. A partir de esta proposición, el centro del problema teórico fundamental se traslada radicalmente de la imagen cinematográfica al movimiento cinematográfico. Un cambio que desde luego implica resolver, en primer lugar, el problema del movimiento cinematográfico y, sólo luego de su resolución fundamental, explicar la naturaleza de la imagen cinematográfica en función del movimiento. Un traslado teórico que, además, pone en duda desde definiciones generales cuyo arraigo en la teoría cinematográfica los convirtieron prácticamente en axiomas, como por ejemplo: "el cine es una ilusión del movimiento", hasta inocentes definiciones técnicas como: "el *congelado* es la detención del fotograma", enunciados que al ser confrontados con la proposición general: *el cine es movimiento de imágenes visuales*, revelan inmediatamente su trivialidad.

Una vez desnudado el problema esencial del cine, el perfil teórico del concepto fundamental *cinograma* se nos presentó con absoluta claridad. Si el cine es esencialmente un movimiento, había que explicar cuál es la naturaleza de este movimiento; o mejor dicho, había que explicar la naturaleza de las transformaciones de los diversos movimientos que ocurren dentro del movimiento cinematográfico en general, desde sus manifestaciones más simples y abstractas (objeto de estudio de *El Río de la Imágenes*: el movimiento de los "fotogramas" o los movimientos visuales intrínsecos que ocurren dentro de la toma), hasta sus manifestaciones más complejas y concretas: el cine como institución social y reflejo de las confrontaciones ideológicas de la sociedad, las peculiaridades estéticas del cine y su relación dialéctica con el arte cinematográfico, etcétera. Así, el *cinograma* como punto de partida de nuestro objeto de estudio, halló su campo natural de desarrollo conceptual. Superada la etapa "empirista" de nuestro estudio de la materialidad del cinograma y la caída abismal hacia la "incognoscibilidad" de la cosa en sí, nos abocamos enteramente a analizarla en sus nexos inherentes y necesarios con los demás cinogramas. Sorprendentemente nos hallamos ante un paisaje similar, siempre en menor escala, al que seguramente podría haber encontrado Marx al estudiar la mercancía; a saber, la doble naturaleza del cinograma: como portadora de una imagen visual objetiva y como una imagen visual puramente perceptual. Así, hallamos que el *soporte material* del cinograma, dentro de la proyección cinematográfica, se desdobra en sus dos aspectos fundamentales: *como soporte físico* y *como soporte visual*; y en la base de este desdoblamiento físico y visual nos encontramos con la comprobación práctica más sencilla y gráfica del concepto de la negatividad de la dialéctica, calificado por Marx como el principio motor y engendrador del movimiento. (MARX, 1966: 113)

Con el objeto de aproximarnos al movimiento cinematográfico más elemental o "el principio motor y engendrador" del movimiento cinematográfico, analicemos brevemente lo que ocurre cuando unimos, a través de un mecanismo simple, dos figuras diferentes, tal como sucede en el juguete óptico denominado *taumatropo*.

El *taumatropo* es un aparato que consta de un disco en cuyas caras opuestas están grabadas un par de figuras diferentes que,

cuando el disco gira rápidamente, el ojo percibe las dos figuras como si fuera una figura única.



En este dibujo el *taumatropo* está representado en pleno funcionamiento, puesto que cuando el disco deja de girar, en una cara del disco se observará una jaula vacía y en la superficie opuesta el ave, sin la jaula. Ya sabemos que el espectador percibe ambas figuras superpuestas por la rápida sucesión de las figuras y que, debido a la persistencia retiniana, no “ve” el cambio de las figuras.

El pensamiento ordinario concibe este proceso como un hecho dual, como una simple yuxtaposición de dos figuras diferentes. Sin embargo un examen más atento nos revelará que este fenómeno esconde una relación dialéctica muy sencilla que, según adelantamos, ejemplifica el concepto de negatividad como principio motor del movimiento.

Salvo el rápido cambio mecánico de las figuras, el espectador no percibe un movimiento visual sensible en esta yuxtaposición, frente a él se halla una simple representación de una ave encerrada dentro de una jaula, si sólo nos interesa que el espectador observe una representación de una ave encerrada en una jaula, nada nos impide que la dibujemos directamente sobre una misma superficie; de manera que lo que atrae al espectador no es la representación en sí, sino el modo como se integran las dos imágenes. Analicemos brevemente la forma como se produce esta integración visual .

Dado que el *taumatropo* es una sucesión de figuras, lo primero que hay que admitir es que este fenómeno es un proceso que sucede en el tiempo: primero está ante nuestra mirada, por ejemplo, la imagen del ave y luego la de la jaula, enseguida aparece nuevamente el ave e inmediatamente después aparece, por segunda vez, la jaula y así sucesivamente hasta que el disco deje de girar. Descomponiendo este proceso de continuo cambio de figuras podemos simplificarlo en la siguiente cadena:

...AVE – AVE+JAULA – JAULA – JAULA+AVE – AVE – AVE+JAULA – JAULA...

La cadena está constituida por una sucesión donde hemos intercalado una figura única y una figura par, constituida por las figuras precedente y subsiguiente, que representa el instante de la integración de las figuras. Además, los dos sustantivos que representan a las figuras grabadas, están escritas primero en **negritas** y luego en cursivas, con el objeto de diferenciar los dos momentos fundamentales de las imágenes integradas, que a continuación explicaremos.

Traducida esta sucesión de figuras en “presencias” y “ausencias”, puede decirse que los dos momentos básicos de las figuras son: su presencia *material* objetiva ante la mirada (representada en la cadena resaltada con **negritas**) y su negación, la ausencia *material* objetiva de la figura cuando ésta es reemplazada por la presencia objetiva de la otra figura (representada en el esquema con letras en *cursivas*). Si, según la ley de la impenetrabilidad de la materia, dos cuerpos no pueden ocupar un mismo espacio, cuando el espectador está ante la presencia *visual* objetiva del ave y la jaula, necesariamente significa la ausencia *física* de una de ellas. De modo que la estructura elemental de una integración visual producida por el *taumatropo* es la siguiente: la presencia

física y *visual* de uno de los componentes más la ausencia física y la presencia *visual* del otro componente; por ejemplo: en la integración *ave* – **jaula**, la figura del ave sólo está presente de un modo puramente visual, despojada de su *soporte físico*; en cambio, la **jaula** está presente física y visualmente. Por otro lado, en la integración *jaula* – **ave**, sucede exactamente lo contrario: la figura de la *jaula*, para el espectador, sólo existe visualmente, pero la conformación de la figura **ave**, está compuesta por su soporte físico y su respectivo soporte visual.

Ahora bien, como una imagen visual no puede ser percibida si no está asentada sobre un soporte físico, debemos concluir entonces que uno de los componentes le “presta” su complexión *física* al componente puramente *visual*, mientras que el objeto ausente le “presta” al objeto presente su parte puramente *visual*. Sin embargo; para que este “préstamo” recíproco se haga efectivo debe cumplirse dos condiciones: 1) que las imágenes visuales sean diferentes, puesto que en la integración visual de, por ejemplo, dos jaulas idénticas no se percibe efectivamente la integración, que es la razón de ser del *taumatropo*, y 2) que la forma de la superficie física (o formato) sean idénticas, de otro modo, el cambio constante del formato perturbaría el sentido visual de la representación: *el ave dentro de la jaula*.

La razón por la que en un *taumatropo* no se perciba sensiblemente el despliegue de un movimiento *visual*, como en el cine, se debe al constante retraimiento visual causado por las apariciones sucesivas e intercaladas de dos imágenes idénticas; lo que teóricamente se explica de la siguiente manera: como los componentes del *taumatropo* se truecan constantemente, significa que el sentido de los “préstamos” sucesivos entre ambos componentes siguen direcciones opuestas, equilibradas y de la misma magnitud, primero la figura *ave* se desprende de su soporte físico y se impregna en el soporte material de la **jaula** y, posteriormente, la figura *jaula* se desprende de su soporte físico y se impregna en el soporte material del **ave**; por lo tanto, la doble negación que se manifiesta en la diferenciación entre el soporte *físico* y el soporte *visual* correspondiente a ambos componentes del *taumatropo*, no puede originar aún un movimiento visual desplegado como en el cine, porque ambas negaciones se hallan en un mismo nivel de negatividad dialéctica, por eso la única manifestación sintética posible es la simple integración de ambas o, en otras palabras, el soporte visual se encuentra todavía demasiado “atado” a su soporte *físico*, puesto que la separación del soporte visual de su respectivo soporte *físico* es retraída inmediatamente ante la aparición casi inmediata del mismo soporte *físico* del cual se había liberado. De modo que de esta doble negación no puede surgir un movimiento ascendente, sino un movimiento que se retrae a sí mismo. De la misma forma que de un par de fuerzas contrapuestas en equilibrio absoluto no puede surgir más que un movimiento constante, sin que una venza a la otra; dos negaciones en equilibrio absoluto no remite al desarrollo de un movimiento de orden superior. Hace falta hallar la negatividad intrínseca a esta doble negación para acceder teóricamente a un movimiento de otro orden. Y esta negatividad intrínseca se encuentra en una de las condiciones indispensables para que la integración de las dos figuras del *taumatropo* se realice: *la diferencia visual entre las figuras*.

Intentaremos explicar brevemente cómo se realiza esta nueva negación que da origen al desarrollo del movimiento cinematográfico.

Si en lugar de alternar sucesivamente dos figuras agregamos una tercera diferente a las dos anteriores y, además, nos cuidamos de elegir tres figuras de modo que en su sucesión nos muestre un despliegue coherente, obtenemos el siguiente esquema:

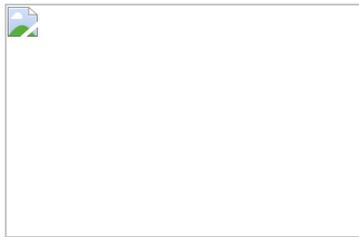


Si sólo reemplazamos las figuras A y B con las figuras del ave y la jaula del taumatropo, observaríamos una figura integrada compuesta por dos esferas estáticas:



Integración de las figura A y B

En el esquema anterior se observa, entonces, un punto negro situado en el extremo inferior izquierdo del rectángulo y el otro casi en el centro del mismo. Pero es suficiente que introduzcamos una tercera figura **C** distinta a **A** y **B**, para percibir un movimiento con una dirección y sentido determinado:



Integración de las figuras A – B – C

El reemplazo de la segunda aparición de la figura **A** (según la lógica de la estructura del *taumatropo*) por una tercera figura **C** distinta a **A**, no es simplemente un cambio o el agregado de una figura más, sino el paso de una forma de movimiento a otra de orden superior, puesto que el desprendimiento del soporte *físico* y el soporte *visual* de la figura **A** ya no puede retraerse; al “prestarle” su imagen a la figura **B**, éste ya no podrá devolvérselo (como sucede en el *taumatropo*), sino que debe remitirlo a la figura siguiente, a la figura **C**. Así, la figura C no sólo se apropia del soporte *visual* de **B**, sino de aquella figura que, a su vez, le “prestó” su soporte visual a B: el soporte *visual* de **A**. Vemos, entonces, que la riqueza visual de la figura **C** no se limita al contenido visual individual que tiene grabado en su soporte *físico*, sino que es el producto o la “acumulación” de los “préstamos visuales” individuales que cada figura ha cedido a cambio del “préstamo físico” concedido por la figura subsiguiente. Por lo tanto, el contenido visual de cada figura o cinegrama, sólidamente unido a su soporte físico, le pertenece y, a la vez, no le pertenece; podríamos decir que el contenido visual de cada cinegrama se halla compartido, a su vez, por todos los cinegramas que conforman una toma, especialmente entre los cuadros inmediatamente contiguos.

Ahora bien, es obvio que si luego de la figura **C** le sucede la figura **A**, todo este despliegue del contenido visual “acumulado” en **C** se desvanece; y no simplemente porque a alguien se le ocurrió incorporar nuevamente la figura **A** con su soporte físico y su soporte visual correspondiente, sino porque en este nivel de concreción, la negatividad dialéctica debe cumplirse para todas las figuras que componen la toma cinematográfica; de modo que a la figura **B** le corresponde una figura **D** diferente a **B**, lo propio ocurre con **C**, que debe generar una figura **E** distinta a las figura **C**, y así sucesivamente, en una progresión definida sólo por la duración de la toma cinematográfica que los contiene. De modo que el esquema del movimiento visual cinematográfico elemental

adquiere la siguiente forma:

A – AB – B – BC – C – CD – D – DE – E...

El despliegue de esta dialéctica de la negatividad de las figuras nos muestra teóricamente el tránsito desde el insignificante "cuadro" individual hasta el complejo e intrincado sistema de los *cinogramas* que constituyen la toma cinematográfica.

Así, el verdadero concepto de *fotograma* o, como nosotros lo denominamos, *cinograma* no se reduce al examen físico e individual del cuadro "estático", es preciso relacionarlo dialécticamente con sus pares e identificar los momentos esenciales donde se producen los saltos cualitativos, con la finalidad de formular teóricamente las leyes que rigen su dinámica interna o, como diría Hegel: *su automovimiento*.

Hasta aquí nuestro intento de describir brevemente la pequeña y azarosa aventura que nos permitió acercarnos teóricamente al escurridizo concepto *cinograma*; una labor que, sin perder de vista las características propias de su materialidad, nos parece que hemos logrado extraer la naturaleza "fluida" del insignificante cuadro "estático" mostrado en su aspecto puramente físico. Si nuestro punto de partida es correcto, nos queda la tarea de desplegar este concepto fundamental en sus múltiples determinaciones y confiamos que, hacia el final del camino, logremos componer un cuadro bastante completo del universo del cine como lenguaje.

Como es de suponer, el curso del *río* que estamos explorando apenas se ha iniciado, aún no hemos terminado de identificar las aguas subterráneas y los lagos que la alimentan, nada sabemos de su caudal ni las causas profundas de los estiajes y las crecidas; pero todos saciamos nuestra sed en él. Importa poco si nos dicen que más arriba lo contaminan con relave o que arrojan toda clase de desperdicios sobre su cauce. Claro, esto es inevitable mientras no experimentemos lo puro y cristalino de nuestros puquios o la transparencia de los pocos ríos alimentados por manantiales de otras latitudes. De otro modo ¿cómo tomar conciencia de la turbidez del agua que diariamente bebemos?

Notas:

* Ésta es una versión ampliada de la ponencia presentada el I Coloquio Interdisciplinario 2005, organizado por el *Instituto de Ciencias y Humanidades*, Perú

1 En medio de este paisaje caótico, nos encontramos con otro problema conceptual de mayor envergadura y que, hasta hoy, atraviesa al conjunto de la teoría cinematográfica, y a la teoría de las artes en general: la falta de distinción entre los conceptos *arte* y *estética* y la relación dialéctica que ambos guardan. Con toda razón Juan Acha afirma que "[...] si en verdad queremos entender con profundidad el fenómeno sociocultural del arte y el de nuestra vida sensitiva, debemos separar lo estético de lo artístico, viéndolo bien el hombre siempre los diferenció de facto. Por ejemplo, antes de H. Baumgarten (1750) [continúa Acha] la filosofía ocupábase de la belleza y demás categorías estéticas de la naturaleza y de la realidad cultural, con excepción de las obras de arte; fue Baumgarten quien introdujo el nombre de Estética e hizo de ésta una disciplina dedicada a la belleza y también a las artes, entonces consideradas bellas para diferenciarlas de las útiles. Aparecen las Bellas Artes; iníciase así la promiscuidad conceptual que aún hoy vivimos..." (ACHA, 1991: 17). Obviamente, la teoría cinematográfica, como hija de las teorías estéticas de Occidente, no podía resarcirse de la promiscuidad conceptual predominante en la mayoría de las producciones estético-filosóficas registradas en Occidente a partir del Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, "[...] época en que comienza a ser definido teoréticamente [un concepto particular de arte]. Al definirlo [afirma Juan Acha] se pretende hacerlo retroactivo a un pasado de 40 000 años y extenderlo abusivamente a todas las culturas habidas y por haber. En concreto, Europa universalizó su concepto de arte, lo que implicó prestigiarlo como el mejor y, consecuentemente, al que todos deben brindar tributo. Así, facilitó su imposición al resto del mundo como el único concepto válido. No importó en absoluto la extrañeza del concepto en otras partes y épocas, ni tampoco preocuparon los cambios radicales que se efectuaron en un siglo a otro en el mismo Occidente." (ACHA, 1991:35) Este problema, por razones de espacio, no podemos tocarlo, ni siquiera tangencialmente, en este trabajo. Afortunadamente, en Perú, Balmes Lozano ha iniciado una importante y necesaria labor teórica de distinción entre ambos conceptos dentro el campo de la cinematografía, adelantando un paso más respecto de los planteamientos del maestro Juan Acha, dado que, entre otras cosas, intenta identificar la tenue línea que separa el cine de oficio o estético (donde prevalece la espectacularidad y la atracción puramente sensorial) y el cine artístico (donde el realizador se sirve de este medio para expresar sus propias ideas y sentimientos). (Lozano, 2004; Butaca Sanmarquina, 2002-2003).

2 La terminología puesta entre paréntesis depende del marco conceptual de cada teórico o estudioso del tema.

3 Cuando la filosofía kantiana establece una relación entre "tres términos": nosotros,

pensamiento y cosas; concibe el pensamiento como si estuviera "en el medio", entre las cosas y nosotros, como si el pensamiento nos "separara en lugar de unirnos"; concepción que refuerza (tal vez deberíamos decir concuerda con), el agnosticismo de esta filosofía. Según Hegel, esta opinión es refutable con la "sencilla observación" de que "precisamente dichas cosas, que tendrían que estar situadas en un más allá en la extremidad opuesta a la que nos hallamos nosotros y el pensamiento a ellas referido, no son en sí mismas sino objetos del pensamiento. (HEGEL, 1982: Vol. I: 47.)

4 Vale decir, una constante crítica al corpus teórico establecido y un proceso gradual de construcción de los conceptos elaborados en permanente confrontación con su objeto de estudio, a partir del desarrollo del concepto inicial y fundamental que abarca totalmente a la materia estudiada. Para profundizar sobre las relaciones entre lo lógico y lo histórico, y la interacción entre los métodos inductivos y deductivos en el método de elevarse de lo abstracto a lo concreto, puede acudirse al magnífico trabajo de E. Ilienkov *Elevarse de lo abstracto a lo concreto*. (1975: 22-79).

5 En una reflexión posterior, luego de constatar las cualidades del método de Marx, nos convencimos de que tarde o temprano debíamos aproximarnos a la dialéctica de Hegel y Marx. Considerando que la dialéctica es la única forma del pensamiento que se ocupa rigurosamente del movimiento, ¿qué duda cabe que el cine como lenguaje debía ser estudiado dialécticamente?

6 Aun cuando privilegiemos el término "cinegrama" por ser nuestro concepto central y punto de partida de la investigación que estamos llevando a cabo, en esta exposición utilizaremos el término "fotograma" como sinónimo de "cinegrama", dado que la mayoría de críticos y teóricos reconocen con el término "fotogramas" a los cuadros individuales y "estáticos" que pasan rápidamente ante la mirada del espectador.

7 Al inicio de su *Ciencia de la Lógica*, Hegel afirma el propósito de exponer el reino del pensamiento en su propia actividad inmanente o, lo que es lo mismo, en su desarrollo necesario; y no como la lógica precedente que él califica como formas sólo adheridas al contenido, como huesos sin vida arrojados en desorden, por ello exige que la materia de la lógica sean formas con contenido, formas de contenido vivo. Según Hegel, la lógica no es la ciencia de las formas exteriores del pensamiento, sino de las leyes del desarrollo de todas las cosas materiales, naturales y espirituales, es decir, del desarrollo de todo el contenido concreto del mundo y de su cognición, el resultado, la suma total, la conclusión de la historia del conocimiento del mundo. La vieja lógica formal es exactamente como un pasatiempo infantil, que forma cuadros con pedacitos sueltos (Hegel, 1982: Vol I: 57-58). Y sobre el principio del tercero excluido, Hegel nos demuestra la banalidad de este principio: *Algo es A o no es A; no hay tercero*. Si esto implica que todo es un término de una oposición, que todo tiene su determinación positiva y negativa, entonces está bien. Pero si se entiende, como usualmente se interpreta, que de todos los predicados corresponde bien uno dado o bien su no ser, entonces esto es una *trivialidad*. El espíritu... ¿dulce o no dulce? ¿verde o no verde?. La definición debe conducir a lo determinado, pero en esta trivialidad no conduce a nada. Y continúa, "[...] se dice que no hay tercero. Hay un tercero en esta propia tesis. El propio A es el tercero, pues A puede ser a la vez +A y -A, por consiguiente, el algo mismo es en sí el tercer término que debía ser excluido". (HEGEL 1982, Vol II: 71-72)

8 "El contenido concreto de la certeza sensible hace que ésta se manifieste de un modo inmediato como el conocimiento más rico e incluso como un conocimiento de riqueza infinita a la que no es posible encontrar límite si vamos más allá en el espacio y en el tiempo en que se despliega, como si tomásemos un fragmento de esta plenitud y penetrásemos en él mediante la división. Este conocimiento se manifiesta, además, como el más verdadero, pues aún no ha dejado a un lado nada del objeto, sino que lo tiene ante sí en toda su plenitud. Pero, de hecho, esta certeza se muestra ante sí misma como la verdad más abstracta y más pobre. Lo único que enuncia como la verdad de lo que sabe es esto: que es; y su verdad contiene solamente el ser de la cosa". (HEGEL, 1978: 63).

9 No olvidemos que el soporte físico de la fotografía y del cine-fotográfico poseen la misma complejidad física.

10 Desviación que, por otra parte, parece ser muy común en los avatares de un trabajo de investigación. Ruggero Pierantoni, un especialista en el estudio de los aspectos biofísicos de la comunicación de los animales, nos cuenta: "Desde hace ya tres años exploro un universo de estructura microscópica contenido en un cubo de quince milésimas de milímetro de lado. Nunca terminaré de conocerlo. La tarea permanecerá incompleta y ningún mapa de este inmenso espacio será trazado nunca. Este trozo de materia, infinitamente denso, es una parte infinitesimal de la retina de una tortuga. Muerta hace ya tanto tiempo, que su memoria sólo la guarda el protocolo del laboratorio. Una delgada caja de inocente plástico contiene toda esta astilla histológica. En la caja hay grabados cincuenta pequeños rombos, cada uno de los cuales contiene un pequeño disco de cobre. Cincuenta pequeños discos. Cada pequeño disco presenta tres cortes. Son ciento cincuenta cortes. Los ciento cincuenta cortes llevan partes de retina de un cuarto de milímetro de lado sostenidas por una lámina extremadamente delgada de plástico transparente. Cada uno lleva diez partes. La caja contiene mil quinientas partes, cada una de ellas menor que un centimilésimo de milímetro. En este punto me perdí. El tiempo necesario para describir y comprender es siempre mayor que el tiempo para pensar y aumenta con la complejidad de la cultura.

Nos contentamos, entonces, con fragmentos, resplandores, sorpresas, imprevistas seducciones. Renunciamentos definitivos". (1984: 9).

11 En el primer párrafo correspondiente al Capítulo I, *La Mercancía*, Marx afirma: "La riqueza de las sociedades en que impera el régimen capitalista de producción se nos aparece como un "inmenso arsenal de mercancías" y la mercancía como su forma elemental. Por eso, nuestra investigación arranca del análisis de la mercancía. La mercancía es, en primer término, un objeto externo, una cosa apta para satisfacer necesidades humanas, de cualquier clase que ellas sean. El carácter de estas necesidades, el que broten por ejemplo del estómago o de la fantasía, no interesa en lo más mínimo para estos efectos. Ni interesa tampoco, desde este punto de vista, cómo ese objeto satisface las necesidades humanas...

Todo objeto útil, el hierro, el papel, etc., puede considerarse desde dos puntos de vista: atendiendo a su calidad o a su cantidad. Cada objeto de éstos representa un conjunto de las más diversas propiedades y puede emplearse, por tanto, en los más diversos aspectos...

La utilidad de un objeto lo convierte en valor de uso. Pero esta utilidad de los objetos no flota en el aire. Es algo que está condicionado por las cualidades materiales de la mercancía y que no puede existir sin ellas. Lo que constituye un valor de uso o un bien es, por tanto, la materialidad de la mercancía misma, el hierro, el trigo, el diamante, etc. Y este carácter de la mercancía no depende de que la apropiación de

sus cualidades útiles cueste al hombre mucho o poco trabajo... Los valores de uso forman el contenido material de las riquezas, cualquiera que sea la forma social de ésta. En el tipo de sociedad que nos proponemos estudiar, los valores de uso son, además, el soporte material del valor de cambio". (1975:3-4) [subrayados del autor]

12 Un análisis completo de esta relación dialéctica puede encontrarse en *Cinegramas I, Estudio preliminar de la toma cinematográfica* (Terukina, 1996).

13 Creemos que es pertinente informar al lector que en nuestro último trabajo, *El Río de las Imágenes*, no hemos tocado este nivel de concreción; dado que entre el análisis de la relación simple entre dos cinegramas y el análisis del contenido visual de la toma cinematográfica existen muchas mediaciones previas que deben ser explicadas detalladamente antes de abordar la dialéctica del contenido y la forma en el cine, paso previo para ingresar al último escalón de la teoría cinematográfica.

Referencias:

- LACHA, Juan. *Introducción a la Teoría de los Diseños*. México: Editorial Trillas, 1991.
- ARNHEIM, *Arte y Percepción Visual, Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.
- Butaca Sanmarquina*, nos. 12, 14, 18 y 19, Lima: 2003-2004.
- HEGEL, *Ciencia de la Lógica. Vol. I*. Ediciones Solar, Buenos Aires: 1982.
- HEGEL, *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- ILIENKOV, E. En: *El Capital, Teoría, estructura y método*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1975.
- LENIN. *Obras Completas*. Tomo 29, Moscú: Editorial Progreso, 1986.
- LOZANO, Balmes. *Cuestiones de Arte y Estética en el cine*. Separata, Lima, 2004.
- MARX, Karl. *El Capital*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- MARX, Karl. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (Grundrisse). México: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- MARX, Karl. *Escritos Económicos Varios*. México: Editorial Grijalbo, 1966.
- MIRTRAY, Jean. *Estética y psicología del Cine*. Vol. I. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- PIERANTONI, Ruggero. *El Ojo y la Idea, Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1984.
- STAM, Robert. *Teorías del Cine, Una introducción*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- TERUKINA, Ichi. *Cinegramas I, Estudio preliminar de la toma cinematográfica*. Lima: Ediciones Briznas, 1996.

Ichi Terukina

Cineasta, docente cinematográfico y filmólogo. Actualmente se desempeña como profesor principal de la *Escuela de Cine de Lima* (Perú) y docente regular en el *Instituto Charles Chaplin*, además es miembro del Comité Editorial de la revista *Butaca sanmarquina* y colaborador de las actividades cinematográficas que realiza la *Asociación Peruano Japonesa (APJ)*, Perú.