

LEIBNIZ Y EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO: EL CONCEPTO DE TIEMPO ENTERO

Elías Pino Sánchez. Universidad de Málaga

Resumen: El presente trabajo trata de indicar la presencia de Leibniz en el cine contemporáneo español de los últimos 30 años. Trato de explicar a través del concepto de tiempo entero esta presencia significativa en los distintos y heterogéneos cineastas españoles y propongo una práctica de racionalidad alternativa a la intelectualidad tradicional.

Abstract: The present work tries to indicate the presence of Leibniz in the Spanish contemporary cinema for the last 30 years. I try to explain through the concept of «whole» time this significant presence in the different and heterogeneous Spanish film directors and I propose a practice of alternative rationality instead of the traditional intellectuality.

En estos tiempos es difícil pensar que el sentido del mundo sólo se nos abre a través de una práctica de racionalidad puramente intelectual. Igualmente ocurre con aquellas cosas que nos interesan y tratamos de comprender en nuestra vida diaria. En este caso, la cuestión que nos ocupa es la del pensamiento de Leibniz en España a lo largo de las últimas décadas. A su vez, coincidiendo casi con los años de democracia y una nueva forma de sentido y sensibilidad del trabajo intelectual.

El estudio de Leibniz, de sus obras, de su actualidad, de su importancia en el devenir filosófico, de su influencia en pensadores de distinta índole, es accesible por diversos medios: desde los estudios más académicos (y necesarios, de los que la Sociedad Leibniz da fe) hasta otros más heterodoxos. Sin embargo, no por ello, éstos dejan de ser menos rigurosos (y los académicos, por serlos, no lo son más en muchas ocasiones). Siempre me gusta citar como ejemplo a Stanislaw Lem para explicar en qué consiste una mónada gracias a un relato de ciencia-ficción, pero sin dejar de ser riguroso¹. Otro ejemplo es el cine.

Una polémica aún abierta es el planteamiento de la imagen como medio conceptual. Sin embargo, nadie puede negar que las películas «dicen algo» tanto como los libros o un cuadro. Igualmente, lo que dicen se expresa narrativamente de una forma u otra, independientemente de que esas películas sean más o menos mediocres. Sin embargo, el mejor o peor acabado de la imagen influye notablemente en lo que se quiere expresar. Por ejemplo, el amor, uno de los temas más recurrentes en el cine (y la filosofía). Pedro Almodóvar en sus películas nos lo muestra desde las más delicadas sensaciones íntimas de sus personajes, nos expone el dolor y los secretos que les acompañan y es capaz de presentarnos un amplio repertorio de matices acerca de el amor bajo todas sus formas

¹ Se encuentra en STANISLAW LEM, *Diario de las estrellas. Viajes y memorias*. Barcelona, Ediciones B, 2000, pp. 175-193.

contemporáneas posibles. Nos puede gustar más o menos su estilo, como ocurre con cualquier filósofo que leemos; pero no negaremos, si somos algo objetivos, que Almodóvar se ha atrevido con éxito a plantear el amor bajo todas sus formas posibles y que nos invita a la reflexión como espectadores. En cambio, nunca me atrevería a afirmar que el amor es la memez que produce Hollywood en películas para adolescentes (a veces disfrazadas de serias con mucho dinero, como *Titanic*) y de la que el cine español más reciente se está contagiando y, por ende, el cine europeo. Volviendo propiamente a la filosofía, nadie puede negar que una *Ciencia de la lógica* difícilmente es superable en su calidad de exposición conceptual gracias a la palabra escrita. Pero no por ello hay que despreciar las enormes posibilidades del cine u otras formas artísticas como formas alternativas de poner en práctica e ilustrar el pensamiento.

El cine y la imagen audiovisual se han impuesto como producción artística en los últimos cien años. A lo largo de ese tiempo se pueden encontrar verdaderos pensadores de filosofía como Pasolini o Godard. Pero para este trabajo no me interesan tanto los grandes pensadores sino el mismo cine y lo que puede dar de sí en el tema que nos ocupa: el estudio de Leibniz en España. Concretamente, me interesa la noción de tiempo entero —aunque espero en un futuro dedicar más tiempo a otros conceptos de Leibniz (y otros filósofos) que creo son de actualidad en el cine y otros medios narrativos contemporáneos—.

De por sí, el cine se podría considerar absolutamente leibniziano en su totalidad y concepción. Partamos de la noción de tiempo entero. Leibniz nos da esa noción con un planteamiento tal que, al empezar el tiempo en su momento cero, todo está en futuro. O sea, todo está por transcurrir. Independientemente de que lo que transcurrirá está predeterminado, al sucederse el tiempo empezaría el pasado. De la misma manera, en el último momento del universo, todo estaría pasado y no habría ningún futuro. Así, el tiempo sería la mutación del futuro en pasado. Transcurrir secundario porque no afecta a la idea del tiempo. Habría que preguntarse ahora que para qué el transcurso del tiempo. Veamos tres ideas respecto a la idea del tiempo y su transcurrir.

1. Si efectivamente se pasa de futuro a pasado, se nos indica que las razones son extrínsecas a la idea del tiempo.

2. La idea de tiempo para conocerse (a sí misma) necesita de por sí un transcurso del tiempo (ya que para conocerme es necesario que mi vida haya transcurrido).

3. La idea de tiempo entero es posible mientras que el transcurso del tiempo existe. ¿Por qué eso posible se ha realizado? El caso es que este es el mundo que ha ocurrido y otros se han quedado en meros posibles. ¿Qué conexión hay entre lo posible y lo existente?

a. Cuando hablamos de la posibilidad total, eso naturalmente existe. Lo enteramente posible es Dios. El hombre no (tiene necesidades).

b. Lo finito es la mejor posibilidad que existe ya que Dios así lo ha elegido, porque todo ser libre escoge lo mejor. Y este mundo, este finito es el que más «composables» reúne.

Así, explicamos el porqué del tiempo. De todas formas, para Dios y el mundo lo que rige es la idea. Las dos primeras ideas bien son hegelianas. La tercera de las ideas sobre el transcurrir del tiempo y su idea es plenamente leibniziana.

¿Y el cine? Una película montada y lista para ser vista en una sala de proyección está totalmente cerrada de principio a fin. Incluye todos sus elementos ya predeterminados y creados: música, montaje... Cuando comienza su visión por multitud de espectadores en todas y cada una de las perspectivas posibles en el espacio y en el tiempo (en distintos

sitios y a distintos momentos) se repite una y otra vez el acto externo a la misma película (la mónada) que la pone en marcha y todos ven «la misma» película aunque nunca sea una perspectiva igual que otra. Esté en un soporte u otro, la película es «esto» y no lo «otro» y, a no ser que se destruyan todas sus copias, persiste en un ejercicio de repetición permanente de transcurrir de pasado a futuro en toda sus «encarnaciones». Pero, un película en cuestión siempre es la misma película: la alteración de su contenido es opaca a cualquier acción exterior porque ya está predeterminado una vez se pone en marcha el proyector.

Aplicando la noción de tiempo entero, Leibniz nos diría que todo juicio es analítico. Son aquellos juicios en los que el predicado está incluido en el sujeto ya sea implícita o explícitamente. No incrementan el conocimiento, sólo lo reiteran. Kant añadirá otro tipo de juicio, el sintético, aquel en el que el predicado no está incluido en el sujeto. Para Leibniz lo que pasa es que nos falta información. Si lo conociéramos todo de una persona sabríamos que haría mañana. Exactamente igual ocurre con las películas. Una vez hemos visto una película, sabemos con absoluta seguridad que si la volvemos a ver no nos encontraremos con sorpresas. Si vemos *Los otros* (Amenábar, 2001) su final no cambiará por mucho que queramos que fuera distinto. La perspectiva del espectador cinematográfico es excepcional. Sea cuál sea el lugar que ocupe el espectador en el tiempo y en espacio, no importa nada ni influye en la película. Me gustaría recordadr unas palabras de Deleuze:

«El filósofo Leibniz (que no ignoraba la existencia de los filósofos chinos) demostró que el mundo está hecho de series que se componen y que convergen de una manera sumamente regular, obedeciendo a leyes ordinarias. Sólo que las series y secuencias se nos aparecen por partecitas y en un orden trastocado o mezclado, tanto que creemos en rupturas, disparidades y discordancias como en cosas extraordinarias»².

No en vano, Deleuze habla tanto del mundo y los sujetos como del cine y sus espectadores. Exactamente se puede aplicar a las películas.

Leibniz se defiende del determinismo aludiendo a la diferencia de necesidad metafísica y moral. O sea, principio de no contradicción y principio de lo mejor respectivamente. El principio de lo mejor es dado el de la razón suficiente. Dios es libre para escoger lo que parece mejor y de esta forma ha elegido este mundo. Hay libertad.

Resumiendo, el transcurso del tiempo no es lo primero sino qué idea, cuál es el concepto que se está realizando. El tiempo entero es lo posible como fundamento del transcurso del tiempo que es lo existente.

Así, tenemos las mónadas, la unidad, un sujeto, un individuo. Las mónadas no reciben influjo del exterior, son cerradas. Una biografía, un tiempo entero está cerrado. Representa un punto de vista que abarca a, si no todo, una parte del universo. El análisis del sujeto es el tiempo. La idea es previa al transcurso del tiempo; lo que importa para Leibniz es la idea no el transcurso del tiempo, que no es mas que el desarrollo de la idea.

Hegel también está a favor de que lo primario es la idea, después vienen el transcurso del tiempo. El sujeto no se da antes de su despliegue en el tiempo sino después. El tiempo entero no puede darse mas que al final, tras haber transcurrido de hecho. El transcurso del tiempo es posible y lo que es real y existente es el sujeto, el tiempo entero. Para Leibniz

² GILLES DELEUZE, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine2*. Barcelona, Piados, 1985, p. 28.

lo máximamente posible es Dios. Para Hegel lo que siempre es posible es pensar y aquí está Dios, el saber absoluto. Hay negatividad, necesidad de negar la suficiencia del saber ya que es posible alcanzar el saber absoluto. Así distingue:

La lógica (idea en sí). Aquí está el ser. Tesis.

La filosofía de la naturaleza (idea fuera de sí). Aquí está el tiempo. Antítesis.

El espíritu (para sí). Aquí está el hombre. Síntesis.

A este punto se me podría acusar de «idealizar» al cine. Hacer una película se convertiría entonces en un gesto grave y gozoso: tener una idea, pensar en imagen-movimiento, en imagen-tiempo (Deleuze), como otros piensan en filosofía o en ciencia. Este es un viejo debate desde los tiempos de *Cahiers du cinéma* y André Bazin³. ¡*El cine es un fenómeno idealista!* Desde esta exclamación surge así una nueva imagen automática y estética del pensamiento: el *pensamiento-cine*, dicho de otra manera, el pensamiento creador dispuesto según un cierto plano de luz, de movimiento y de tiempo, tal como sólo el *cinematógrafo* puede darlo a luz. Una orientación tan exigente a impuesto duras restricciones a la escritura, al autor y sin duda al espectador: habría entonces cine y cine, tal como hay literatura y literatura, música y música, arquitectura y arquitectura... La posición teórica que fundará en un principio la *Revue du Cinéma*, luego los *Cahiers*, participará de esta bella imagen de la imagen, hasta confundirse con ella. Demasiado proféticos fueron los distintos teóricos hace ya cuarenta años. Hoy día estamos invadidos por la imagen digital en el cine. Lo interesante es que esta idealización del cine; esa concepción del cine, cada vez más leibniziana tiene una presencia muy fuerte en el cine español (y de otras nacionalidades) contemporáneo.

Varios son los grandes cineastas que ha dado nuestro país en los últimos treinta años. Es lógico pensar que muchos de ellos no han leído a Leibniz⁴ o a otros filósofos. Igualmente, los informáticos trabajan con el cálculo infinitesimal y no conocen a Leibniz. En los cineastas españoles, que tienen en su mayoría un enorme bagaje cultural, encontramos, dentro de sus diferencias estilísticas y temáticas, una concepción afín del cine. Una concepción tal y como la he descrito más arriba. Evidentemente, con todos los matices que podamos aplicar. Pero desde Buñuel y los años 70 no encuentro a ningún cineasta que ponga en cuestión el tiempo cinematográfico en acción. Hay intentos estetizantes como los de Carlos Saura, pero a mi juicio sin la profundidad que pueden tener Godard o Resnais en Francia y que continúan haciendo cine después de cuarenta años con una frescura conceptual envidiable. Grandes cineastas son Mario Camus (*La colmena*, 1982), Victor Erice (*El sur*, 1983), Jaime Chavarrí (*Las bicicletas son para el verano*, 1984), Antonio Giménez Rico (*El disputado voto del señor Cayo*, 1986), Fernando Fernán Gómez (*El viaje a ninguna parte*, 1986), Eloy de la Iglesia (*La estanquera de Vallecas*, 1987), José Luis Cuerda (*El bosque animado*, 1987), Pedro Almodóvar (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988), Carlos Saura (*¡Ay, Carmela!*, 1990), José Luis Garci (*Canción de cuna*, 1994), Pilar Miró (*El perro del hortelano*, 1995)... Esta es una reunión muy heterogénea por directores, por géneros, por temas y por distintas concepciones de cómo hacer cine. Sí coinciden en que son todas, en mayor o menor medida, adaptaciones literarias. Mi propuesta para el lector / espectador interesado en la filosofía es atreverse

³ André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966.

⁴ Excepto Alex de la Iglesia, licenciado en filosofía por Deusto, el cual reconoce como favoritos a Leibniz y Spinoza. http://borja.casa-sotomayor.net/articulos/cine/alex_completa/view

a hacer un ejercicio fuera de la prácticas habituales académicas de racionalidad pero sin dejar de ser epistemólogos serios y rigurosos y comprobar si la noción de tiempo entero está tan presente como creo afirmar.

Decía que los cineastas españoles tienen una concepción afín por un «idealismo» cinematográfico, casi inconsciente. O sea, se manejan a niveles conceptuales en ese idealismo metodológico representado para la ocasión por Leibniz. Incluso a riesgo de parecer muy didáctico con esa analogía tiempo entero / mónada y cine en sí / «rollo de película», cabe resaltar lo beneficioso que resulta para el estudio de la filosofía ampliar nuestras experiencias intelectuales a otros campos también racionales. El cine, el buen cine, siempre ha estado abierto a la filosofía, a los conceptos en imágenes. Restaría hacer un estudio en profundidad de lo que tiene que aportar el cine a la filosofía, no sólo a Leibniz.

* * *

Elías Pino Sánchez
Universidad de Málaga
eliaspino@hotmail.com