

# LA DIMENSIÓN TEMPORAL EN LA FILOSOFÍA Y SU RELACIÓN CON EL CINE

## THE TEMPORAL DIMENSION IN PHILOSOPHY AND ITS RELATIONSHIP WITH FILM

*Ildefonso Rodríguez<sup>a</sup>*

Fechas de recepción y aceptación: 21 de abril de 2017, 13 de septiembre de 2017

*Resumen:* El tiempo constituye la materia que el director de cine cincela y esculpe para crear sus películas. Así lo atestiguan geniales artistas como Andrei Tarkovski, Yashujiro Ozú o Alfred Hitchcock. ¿Qué relación existe entre la creación cinematográfica y la aprensión del tiempo, esa dimensión escurridiza y fantasmagórica sobre la que han reflexionado a lo largo de la historia filósofos como Platón, Aristóteles, San Agustín, Kant, Bergson o Heidegger, entre otros? El presente artículo realiza un recorrido por las reflexiones sobre el tiempo de cineastas y filósofos y aporta ejemplos concretos de piezas cinematográficas que aclaran e iluminan diversos conceptos. El cinematógrafo fue capaz de registrar la realidad en movimiento, es decir, el paso del tiempo, y desde entonces el ser humano puede moldearlo a su antojo gracias al montaje y a los diferentes recursos narrativos de los que se sirve la técnica cinematográfica. Los cineastas trabajan a partir de un tiempo objetivo, medible y mecánico para transformar e incidir en el tiempo subjetivo e interior del ser humano, en el tiempo que según la filosofía de Bergson

<sup>a</sup> Departamento de Teología, Antropología y Deontología Profesional. Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.

Correspondencia: Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir. Departamento de Teología, Antropología y Deontología Profesional. Calle Quevedo, 2. 46001 Valencia. España.

E-mail: [ildefonso.rodriguez@ucv.es](mailto:ildefonso.rodriguez@ucv.es)



se forma en la conciencia humana a través de la intuición. Filosofía, antropología y cine se funden en estas líneas para aportar luz sobre una de las preguntas fundamentales de la reflexión del ser humano.

*Palabras clave:* tiempo, duración, devenir, Dasein, muerte, impulso vital, intuición, conciencia, tiempo mecánico, tiempo subjetivo, memoria, ser, movimiento, eternidad, vida, futurizo, cine, elipsis, *flashback*, *flash forward*, *suspicion*.

*Abstract:* Time is the stuff that the film director sculpts to create his movies. This is witnessed by great artists such as Andrei Tarkovski, Yashujiro Ozú or Alfred Hitchcock. What is the relationship between cinematographic creation and the apprehension of time, that elusive and phantasmagoric dimension which philosophers like Plato, Aristotle, Augustine, Kant, Bergson and Heidegger have reflected on throughout history? This article presents a reflection on the time of filmmakers and philosophers and provides concrete examples of cinematographic pieces that clarify and illuminate different concepts. The cinematographer was able to record the reality in motion, that is, the passage of time and since then the human being can mold it to his whim thanks to the montage and the different narrative resources of which the cinematographic technique is served. The filmmakers work from an objective, measurable and mechanical time to transform and influence the subjective and internal time of the human being, in the time that according to the philosophy of Bergson is formed in human consciousness through intuition. Philosophy, anthropology and cinema are fused in these lines to shed light on one of the fundamental questions of human reflection.

*Keywords:* time, duration, becoming, Dasein, death, vital impulse, intuition, consciousness, mechanical time, subjective time, memory, being, movement, eternity, life, futuricer, cinema, elipsis, *flashback*, *flash forward*, *suspicion*.

## §1. ESCULPIR EN EL TIEMPO CON IMÁGENES

Enfrentarse a una película dirigida por el cineasta ruso Andrei Tarkovski (1932-1986) siempre ha constituido una tarea ardua y complicada para el espectador, pues la búsqueda del preceptivo argumento y la claridad expositiva



casi siempre le resulta vacua. Es por esta razón por la que el director de filmes como *El Espejo* (1973) o *Stalker* (1979) ocupó buena parte de su tiempo contestando a las preguntas que por carta le enviaba su desconcertado auditorio con la intención de que le aportara algo de luz en su búsqueda del sentido de las imágenes alegóricas, simbólicas y metafóricas que componen sus concienzudas películas, marcadas por un ritmo lento, de planos largos y estáticos con los que el ruso trata de engarzar al público receptor en un ambiente de profundas sensaciones para transmitirles sus ideas y pensamientos sobre la creación artística y lo que significa ser persona. Tarkovski, un filósofo que utilizó el cine para explicar sus pensamientos e ideas sobre la realidad del hombre, contestó en una de aquellas respuestas con las que aleccionaba a sus sufridos y pacientes espectadores que el cine era para él “esculpir en el tiempo” (Tarkovski, 2012, p. 14), que el material con el que el director realiza su obra es el tiempo, que, al igual que la piedra o el mármol para el escultor, es moldeado por el cineasta para presentar el mundo a través de unas imágenes registradas por la cámara cuya materia prima es la realidad, el devenir en el que se halla inserta, por el que se mueve toda la cambiante realidad humana y por supuesto la vida del hombre captada por el ojo crítico del objetivo que señala. Lo que hace el cine es observar, registrar la vida de manera inmediata para después quedarse y mostrar al público en forma de película, de obra cinematográfica, los momentos más significativos de esta.

Pero además, la película también está hecha de tiempo, con el tiempo. El director juega con el tiempo en su obra porque el filme ha de tener un ritmo que la haga inteligible y agradable a los ojos y al sentido estético del espectador, además de para jugar con su percepción. El tiempo real, el objeto de la física, el que marca el reloj, queda en manos de un escultor que lo moldea a su antojo mediante el montaje cinematográfico, mediante la exposición temporal de los planos, por medio de las actitudes más o menos frenéticas de los actores, por la correcta y armónica sucesión de imágenes en movimiento, de planos yuxtapuestos con una duración determinada por la intención del artista. El director trabaja con el tiempo real, mecánico, el de los minutos y segundos para mostrar al espectador otro tiempo, el psicológico, mental y subjetivo que experimenta cada persona y que es el que disfruta en cada película, de los momentos significativos, emotivos y capitales de unas vidas que contempla



en la pantalla mientras consume el suyo propio en la sala de cine. Para unos, esas dos horas de proyección se habrán hecho largas y aburridas; para otros, cortas e intensas.

Por lo tanto, podemos afirmar que a través del cine, de la grabación de la realidad, el ser humano es capaz de atrapar esa dimensión fantasmagórica, fugaz, casi imperceptible para los sentidos como es el tiempo y cuya naturaleza ha sido objeto de reflexión por parte de algunos de los filósofos más reconocidos de la historia desde que los griegos en el siglo VI a. de C. comenzaron a cuestionarse el funcionamiento de la realidad y su relación con la razón humana. Por fin, desde 1896 con la invención del camarógrafo el ser humano ha sido capaz de atrapar el tiempo en su devenir, de fijarlo de modo inmediato y, sobre todo, volver a él todas las veces que se quiera. “Con la fuerza, precisión y severidad con que el cine es capaz de reproducir la percepción de los hechos inmersos en el tiempo, con esas características no se puede comparar a ningún otro arte” (Tarkovski, 2012, p. 72).

El propio realizador ruso expresa lo que para él es el tiempo humano, ese que pretende captar con su cámara y su montaje: “El tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego” (Tarkovski, 2012, p. 63). Por lo tanto, el tiempo para el cineasta moscovita es algo que va más allá de lo cronológico, de algo que se pueda medir con los relojes, es la experiencia que el ser humano tiene de sí mismo y de los demás, como añadiría Emmanuel Lévinas (2008), de los momentos significativos y emocionales en los que vive. El cine sería para él una forma, no de una cronología biográfica, sino de la propia reconstrucción de una vida a través de sus sensaciones experimentadas y momentos definitorios. ¿Y cómo es capaz el cine de captar los momentos y fijarlos en el tiempo? “Dejando el tiempo en su real e indisoluble relación con la materia de esa realidad que nos rodea cada día, o incluso cada hora” (Tarkovski, 2012, p. 65). Por esta razón el cine del artista ruso está compuesto por planos de larga duración mediante los cuales trata de captar la vida tal y como discurre, sin la artificiosidad del montaje y los barroquismos de los movimientos de cámara o de los actores en el cuadro.

El espectador, contemplando sus planos largos y estáticos, es capaz de captar el paso del tiempo. Percibe su densidad, al igual que trataba de ha-



cer el realizador japonés Yasujiro Ozú en películas como *Cuentos de Tokio* (1953), en cuyos planos se percibe todo el espesor del tiempo que transcurre. Lo consigue mediante la filmación de espacios en los que se puede captar la pátina del devenir marcado en los objetos como una cafetera sucia, una alfombra deshilachada o una nube empujada por un viento que casi se puede ver en pantalla o mediante la contemplación paciente y lenta de la vida humana que se sucede. Porque lo que muestra Ozú en esta película y en su obra es precisamente la inexorabilidad del paso del tiempo a través de las relaciones cotidianas, sin hacer gala de estridencias ni aspavientos, entre los abuelos, los hijos y los nietos y que nos llevan a contemplar los conflictos generacionales que se producen entre personas de diferentes edades.

## §2. BERGSON Y LA INTUICIÓN VITAL NO MEDIBLE

Antes de que el cineasta ruso o el director japonés plasmaran en sus respectivas filmografías la idea del tiempo humano como una sucesión de momentos significativos prendidos por la cámara que poco tenían que ver con la medida cronológica y positiva del tiempo como magnitud física, el filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) ya expresó esta idea en su obra *Materia y memoria* (1896) cuando anunciaba que el tiempo es para el hombre una intuición no medible en magnitudes. Bergson hablaba sobre el “tiempo vivo”, el “impulso vital de la vida” (*elan vital*) que determina una evolución en el tiempo del ser humano, una duración (*durée*) percibida por la conciencia. El tiempo es para el premio nobel de Literatura de 1927 una meditación de la conciencia. El tiempo es lo dinámico, una experiencia interna del espíritu y que constituye la realidad. La conciencia es lo que unifica presente, pasado y futuro, una división del tiempo que solo existe en la psicología del ser humano (*cf.* Bergson, 2016).

Pero lo más interesante es que un compatriota suyo, el filósofo Gilles Deleuze (1925-1995), afirmó en una de sus obras sobre el cine, *La imagen tiempo* (1985), que Bergson había llegado a su teoría sobre el tiempo y la duración como la esencia y base de lo real porque había reflexionado sobre la naturaleza del tiempo y del movimiento ayudado por las imágenes del cinemató-



grafo y su funcionamiento, ya que el movimiento en la pantalla es producido por una sucesión de imágenes fijas que el ojo capta como un continuo en el tiempo cuando en realidad son un conjunto de imágenes que se suceden una detrás de otra pero a gran velocidad. “Lo representado en el cine lo es en devenir. Todo objeto, todo paisaje, por muy estático que sea, se encuentra, por el simple hecho de ser filmado, inscrito en la duración y es susceptible de ser transformado” (Aumont *et al.*, 1996, p. 90). El autor de *El pensamiento y el movimiento* postulaba que la mente de los seres actúa de la misma forma que el cinematógrafo para captar el movimiento en la realidad, es decir, que la intuición funciona para captar el movimiento igual que el cine, une los cortes de las imágenes inmóviles que la inteligencia provoca al estudiar la realidad por medio de la conciencia, que es la que da forma al tiempo a su duración continua sin cortes ni interrupciones. Es lo que se conoce en psicología como el efecto “phi”, que no es lo mismo que la persistencia retiniana. Por medio del efecto “phi” nuestro cerebro, a través del ojo, tiende a llenar un vacío real, mientras que la persistencia es la huella que queda en la retina de una impresión luminosa. Según Jacques Aumont, la segunda no tiene nada que ver con la percepción cinematográfica (Aumont *et al.*, 1996, p. 149).

El cine y su esencia, la unión de imágenes fijas una detrás de otra para proporcionar sensación de movimiento, ayudaron a Bergson a discurrir sus complicados conceptos filosóficos sobre el tiempo. Henry Bergson era un maestro de la metáfora y de las imágenes mentales para definir ideas y pensamientos y no dudó en utilizar el cine como una de ellas para expresar cómo funciona el tiempo y el movimiento en nuestra mente. Para Bergson, “el papel del ejemplo es hacer pasar al lector desde la experiencia concreta al pensamiento abstracto por medio de la imagen” (Dopazo Gallego, 2015, p. 67). ¿Y no es esto precisamente lo que pretende hacer una película? Llevar al espectador desde un drama concreto y particular que le sucede a alguien, a unos personajes, hasta una emoción universal que todos podemos captar e identificar. Por ejemplo, la misión de unos soldados en el frente de Normandía durante la Segunda Guerra Mundial tal y como se nos narra en *Salvar al soldado Ryan* (Steven Spielberg, 1998) puede ser una gran lección para aclarar lo que son conceptos tan complicados de explicar a través del lenguaje hablado como la responsabilidad y el sacrificio; o *La lista de Schindler* (Steven Spielberg,



1992), la generosidad y la solidaridad; o por último *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1989), la nostalgia.

Además, para Bergson, la vida humana debe ser leída e interpretada desde el futuro. Es el futuro el que da sentido al pasado y no al revés. Para el filósofo francés solo entenderemos por qué nos sucedieron las cosas y su sentido cuando tengamos posesión completa de toda nuestra vida, es decir, al final de ella. “Porque solo después de consumada puede intentar el pensamiento componerla con elementos inmóviles y dados”, comenta Julián Marías (2006, p. 378) sobre el pensamiento de Bergson. Para el francés, debido a la naturaleza acumulativa y creadora del tiempo “el ‘después’ le añade algo al ‘antes’ que no estaba contenido en él” (Dopazo Gallego, 2015, p. 12). ¿Y no es esto lo que sucede en una película? ¿No lo entendemos todo cuando ya ha terminado y es entonces cuando todo cobra sentido, cuando llegamos a entender las motivaciones de los personajes, mientras que durante la duración del filme no entendíamos por qué actuaban de un modo determinado hasta conocer la verdad total? Para Bergson, la comprensión de nuestra vida funciona de manera similar, el futuro es el que clarificará aquello que hacemos en el presente sustentados en los recuerdos del pasado (memoria) (*cfr.* Bergson, 2006).

### §3. EL TIEMPO EN EL PENSAMIENTO FILOSÓFICO

Los pensadores griegos presocráticos ya tuvieron experiencia de lo temporal, del paso de aquello que se llamó tiempo (*cronos*) y que repercutía en todo lo observable a través los sentidos. Así pues, el cambio en los objetos, en las sustancias, era lo esencial en ellos y ese cambio se daba en el tiempo, pues los acontecimientos se suceden unos detrás de otros, existe un antes y un después tras cada transformación de la realidad, en cada movimiento de lo existente o cambio de posición (movimiento). En la naturaleza existe un devenir que se da en el tiempo. El ser humano también está sujeto a cambios constantes tanto en su aspecto físico como en los actos que realiza y en sus propios quehaceres; por lo tanto, el hombre, al igual que el resto de la naturaleza observable, también está inserto en el tiempo, sujeto a cambios y transformaciones. Tanto es así que Heráclito de Éfeso llegó a afirmar que la primacía del devenir, del



cambio, está por encima del ser y la permanencia, que la ley del universo es que “todo fluye”, y por lo tanto que es la dimensión temporal la que nos permite cambiar y transformarnos, en suma, crecer y realizarnos en la vida. Sin embargo, otro filósofo heleno, Parménides de Elea, consideraba que todo lo que “es” no puede dejar de ser, así como lo que no “es” no puede “ser” nunca. De esta manera quería demostrar que el tiempo no es lo que prima en la existencia, puesto que todo lo que “es” seguirá siendo durante toda la eternidad, es decir, la no existencia del tiempo, un presente omnisciente en el que todo permanece igual en el que la esencia, el “ser”, no cambia (Copleston, 1986, pp. 51-64).

### 3.1 *Platón y la eternidad inmutable*

Las posturas enfrentadas entre Heráclito, preeminencia del tiempo en la realidad y la de Parménides, preeminencia de la eternidad, provocaron que Platón realizara una síntesis sobre esta espinosa cuestión. El vértigo del cambio producido por el devenir del tiempo en el mundo sensible, unido a la pervivencia e inmutabilidad del “ser”, llevaron a Platón a postular la existencia de una realidad más allá de lo temporal, un mundo llamado por él de lo “inteligible”, que no estuviera sujeto a cambio alguno y que es en el que estarían localizadas las esencias de los seres. Encontró en la eternidad el fundamento de lo mudable, el fundamento de la temporalidad. El hombre, como integrante del mundo sensible en el que cambia y se transforma, debería estar dotado de un alma inmortal en la que residiera su esencia incorruptible y que fuera capaz de subsistir fuera del tiempo una vez que el cuerpo hubiera muerto en el tiempo mundano (*cf.* Platón, 2014).

Además de en la filosofía griega, en aquellos siglos precristianos, fue en las religiones antiguas de Oriente Medio –como la egipcia, el judaísmo o el zoroastrismo– donde también se desarrolla la creencia de la pervivencia de la vida humana personal más allá del tiempo mundano y mortal, una dimensión en la que los cambios y las transformaciones constantes nos conducen irremediablemente a la muerte. El alma y la eternidad serían pues el fundamento del ser humano temporal, corpóreo y finito. Todo aquel que haya visto películas



como *Cleopatra* (Joseph Manckiewicz, 1963), *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille, 1956) o *Tierra de faraones* (Howard Hawks, 1955) no podrá olvidar las imágenes de las espectaculares pirámides egipcias que nos muestran que no son ni más ni menos que las tumbas para los reyes en las cuales se los enterraba con todos sus tesoros para que pudieran utilizarlos en “la otra vida”.

### 3.2 Aristóteles y la infinita división del tiempo

Tampoco se le pasó por alto a Aristóteles, el gran filósofo clásico, la reflexión acerca del tiempo. Sin embargo, el Estagirita solo lo trató como una dimensión física problemática que había que definir y analizar, pero nunca se interesó sobre el tiempo particular del ser humano concreto, de la persona individual como inserta en un “tiempo” que configura su ser y su vida. A Aristóteles, maestro de la lógica, solo le interesó el tiempo como concepto general. Defendió la existencia de la eternidad y lo fundamental del movimiento y el devenir en los seres. La cuestión más importante adelantada por el genio macedonio fue si el tiempo es algo objetivo que existe fuera de la percepción humana o si es subjetivo y, como tal, una proyección de la mente. Aristóteles, que definió el tiempo como “el número del movimiento según el antes y el después”, afirmó que sin un alma que perciba el movimiento no habrá tiempo; por lo tanto, el tiempo para existir depende de la mente humana, del alma de la que habla Aristóteles. “¿Se daría algún tiempo si no existiera ninguna mente que lo calculara o midiese? Y Aristóteles responde que propiamente no se daría, no habría ningún tiempo, aunque sí el *substratum* del tiempo (...) los ahora, los instantes de que consta la duración vienen a la existencia actual si alguna mente los distingue en el seno de esa duración” (Copleston, 1986, p. 324).

La intuición magistral del filósofo griego fue la de la divisibilidad del tiempo en partes infinitas que forman un todo continuo (Aristóteles, 2007). Es decir, el tiempo se puede dividir en partes tan pequeñas que el “ahora”, el “presente” se haga casi imperceptible para la conciencia del ser humano, con lo que el “tiempo” concreto, real, perceptible del presente sería casi una quimera, una mentira fugaz. Del mismo parecer es Henri Bergson al exponer



su intuición sobre el tiempo en la conciencia humana: “Un ligero esfuerzo de atención me revelaría que no hay afecto, representación ni volición que no se modifique en todo momento; si un estado del alma dejase de variar, su duración cesaría de transcurrir” (Bergson, 2016, p. 16).

La física ha demostrado en investigaciones posteriores cuánta razón llevaba Aristóteles y cómo el tiempo se puede dividir en fracciones muy inferiores a los nanosegundos sin que esta medida sea todavía la más pequeña. El cine, más concretamente el registro de la realidad por parte de una cámara, también ha puesto de relieve la teoría del Estagirita.

Con los últimos avances tecnológicos podemos apreciar instantes cada vez más cortos; la llamada cámara superlenta es capaz de dividir el tiempo en partes cada vez más pequeñas y convertir en imágenes visibles aquellos momentos que nuestra visión es incapaz de avistar en nuestra realidad. Por ejemplo, podemos ver en televisión cómo saltan las chispas provocadas por el rozamiento del fondo plano de un coche Fórmula 1 al rozar contra el asfalto. A simple vista contemplamos unos chispazos fugaces que duran menos de centésimas de segundo. Sin embargo, este instante casi imperceptible por el ojo humano en el presente se alarga en el tiempo, se dilata gracias a que la cámara puede captar más imágenes por segundo que la mente humana puede intuir, y entonces se produce el milagro, la división del tiempo en partes muy pequeñas, muy cortas, que nos permiten ver cómo surge la chispa, cómo crece, cómo se forma al combustionar diferentes elementos con el oxígeno, cómo se mantienen las chispas de fuego suspendidas en el aire ante nuestra visión fascinada. Esas chispas, ese fuego que se forma tras el Ferrari de competición, existen, están ahí aunque nuestros ojos a simple vista no puedan captarlo. Gracias a que la cámara es capaz de ralentizar el tiempo, cobra sentido y fuerza la teoría de Aristóteles de la división infinita del tiempo y la casi imperceptibilidad del presente humano.

Importante también fue la aportación aristotélica en el sentido de que el “reposo” de un cuerpo también forma parte del tiempo; por lo tanto, este último estaría compuesto de movimiento y reposo, por lo que no podemos identificar el tiempo tan solo con el cambio y la transformación porque, aunque no se den ninguna de estas dos circunstancias, el tiempo sigue existiendo, sigue “pasando”, para el observador que contempla ese “reposo” (*cfr.* Aristóteles, 2007).



### 3.3 *San Agustín y la conciencia temporal*

La aparición del cristianismo en la historia de la humanidad significó toda una revolución en la concepción del tiempo tanto en su vertiente abstracta y general como magnitud, como en la referida al tiempo concreto en el que se instala el ser humano. Para la idea de la realidad de los griegos antes del advenimiento de Cristo, la concepción del tiempo como magnitud general podía ser representada por un movimiento circular debido a que el tiempo carecía de dirección y todo regresaba sin sentido una y otra vez en una dramática y determinada repetición de los acontecimientos. La historia de la humanidad no caminaba hacia ningún lugar concreto, tan solo daba vueltas sobre sí misma llegando una y otra vez al mismo punto de partida. Para afirmar esto, los griegos se basaban en la observación de la naturaleza, en sus ciclos repetitivos, como los días y las noches, las estaciones, los fenómenos atmosféricos y la propia dinámica vital de los seres vivos con su nacimiento, crecimiento, reproducción y muerte.

Sin embargo, con la encarnación de Dios en un momento concreto de la historia, el cristianismo consideró que esta tenía un sentido, una dirección hacia la que se dirigía, hacia el final de los tiempos con la consecución de la salvación del género humano al ser redimido por Cristo gracias a su muerte y resurrección. Ahora el tiempo histórico era concebido por el cristianismo de forma lineal, es decir, con un principio, una orientación, la no repetición de los hechos y un final. Se instala pues la idea de progreso, de sentido positivo de la historia común de los seres humanos unidos por un objetivo colectivo guiado por Cristo, que los recompensará al final del tiempo con la entrada en la eternidad. Así, cada acción humana cobra sentido, puesto que se dirige a un fin establecido por Dios, creador del mundo, es decir, que el universo, el mundo, la historia y el ser humano tuvieron un principio, un primer movimiento, utilizando términos aristotélicos, con el que se dio inicio al “tiempo”, subrayándose de nuevo la confrontación entre “tiempo” y “eternidad”.

Fue uno de los primeros filósofos cristianos, San Agustín de Hipona (354-430), el que se interesó por antropologizar el tiempo, por darle una dimensión humana, de preocuparse de cómo influye el factor “tiempo” en la vida concreta de cada ser humano. Siguiendo la senda ya abierta por Aristóteles, San



Agustín también dividió el tiempo en acciones pasadas, presentes y futuras dependiendo del “antes” y el “después”, y dio la razón al preceptor de Alejandro en que el pasado y el futuro no existen como realidades dadas en el presente, en ese “ahora” definido por Aristóteles y que incluso, como hemos comentado, casi niega la propia existencia real del propio presente al hacerse casi imperceptible para el hombre. Sin embargo, que estos tres instantes (pasado, presente y futuro) no existan cronológicamente, en lo que llamamos “tiempo”, pues no están en ningún lugar o espacio perceptible, no significa que no existan en sí, que no tengan una significación decisiva para el ser humano.

Lo que quiere mostrar San Agustín es que tanto el pasado como el futuro existen pero lo hacen, “son”, en el alma de las personas, en su mente, en su conciencia. El de Tagaste realiza una distinción fundamental tal y como siglos después defenderían Tarkovski, Bergson u Ozú: el tiempo humano puede desligarse del tiempo real y cronológico, del tiempo medible, de ese tiempo abstracto y general que rige en el universo. El tiempo humano tiene una significación para la vida del hombre dependiendo de la intensidad con la que se vivió el momento pasado o el deseo o importancia que le aplica a la acción futura. Ambas quedan unidas por el presente continuo, que es el “ahora” reflejado en la conciencia humana. Nuestra conciencia nos muestra lo que ya no existe y anticipa lo que queremos que exista. Nuestra mente actúa como un filtro que recordará aquello significativo (el pasado) y rechazará lo que no interesa. Es el espíritu o alma humana el que es capaz de enlazar el pasado retenido en la memoria con la expectativa presente sobre el tiempo futuro.

En ti, Espíritu mío, mido el tiempo. La impresión que dejan en ti las cosas transitorias, aun cuando han pasado ya, permanecen; esta impresión es lo que yo mido cuando está presente; no las realidades que pasaron y la produjeron: esta impresión mido cuando mido el tiempo (San Agustín, 2010, p. 423).

El de Tagaste sembraba temprano en la historia del pensamiento las semillas de las doctrinas idealistas sobre el tiempo, sobre la relatividad de la percepción temporal, una cuestión sobre la que volveremos más adelante.



Sin embargo, durante la época moderna y el triunfo de la física como disciplina científica y el empirismo como método de conocimiento, el “tiempo” como concepto se va a alejar de su dimensión filosófica y antropológica y van a ser científicos como Galileo o Newton los que dediquen sus esfuerzos a tratar de medir el tiempo de manera cronológica, lo cual lograron con un enorme éxito, lo que ha sido decisivo para la historia de la humanidad, pero esa es una cuestión que se aleja del tema de este artículo, en el que nos interesa más la vertiente antropológica y filosófica del “tiempo”.

### 3.4 *Kant y las formas a priori de la sensibilidad*

Sería Immanuel Kant (1724-1804) en el siglo xviii en su obra magna *Crítica de la razón pura* (1781) el que volvería a cuestionarse sobre qué es el “tiempo” desde una perspectiva filosófica y el papel que este desempeña en la conciencia y conocimiento humanos. Como una superación del racionalismo y del empirismo en su “estética trascendental”, el filósofo de Königsberg postula que el “tiempo” es una condición *a priori* y un fundamento del conocimiento humano, es decir, que todo lo que nuestros sentidos pueden intuir debe estar inmerso en el tiempo. El ser humano no puede percibir aquello que esté fuera del tiempo, ya que no podemos experimentar nada sin presuponer que está “antes” o “después” de algo. “El análisis de la sensibilidad le permite determinar a Kant que el espacio y el tiempo son las formas *a priori* de la sensibilidad y por tanto que el espacio y el tiempo no son explicables en base al contenido de nuestras sensaciones, no son propiedades de las cosas ni conceptos empíricos” (Camacho *et al.*, 2011, p. 39). Así pues, para el pensador prusiano el tiempo deja de ser una categoría cronológica, algo externo a nosotros que se puede medir y experimentar, pero tampoco constituye un concepto subjetivo y psicológico producto de la mente humana, es una estructura imprescindible (siempre está ahí, podemos imaginarnos un tiempo vacío pero nunca dejaremos de experimentar el paso del tiempo) para que se puedan dar las experiencias humanas. Al igual que necesitamos los ojos para ver, necesitamos el tiempo para percibir y experimentar, el tiempo es lo que hace posible nuestras experiencias con los fenómenos que percibimos en él.



*Las edades del mundo* (1815), de Friedrich Schelling (1775-1854), constituye otra parada interesante en este recorrido. El filósofo romántico alemán critica la concepción mecanicista y objetiva de la temporalidad y defiende su carácter orgánico y subjetivo, con lo que se enfrenta a los postulados de Kant. Para el de Leonberg, cada ser dispone de su propio tiempo interno y subjetivo. El tiempo objetivo o abstracto es para Schelling el fruto de la comparación entre diferentes tiempos, lo cual supone para el pensador alemán algo totalmente contingente y no necesario, como sí lo es el tiempo subjetivo u orgánico.

### 3.5 Bergson y Einstein: subjetivismo contra mecanicismo

De esta manera regresamos en este recorrido por lo que ha significado el concepto tiempo para la filosofía al francés Henry Bergson, el primero que trata de adaptar de forma sistemática el tiempo al ser humano y a su conciencia. Para el pensador parisino, la realidad de la vida es algo dinámico, un impulso vital que determina una evolución del ser en el tiempo, puesto que esta vida no es dada en su totalidad de una vez.

Cada uno de nosotros, al lanzar una ojeada retrospectiva sobre su historia, comprobará que su personalidad de niño, aunque indivisible, reunía en sí a personas diversas que podían permanecer fundidas juntas porque se hallaban en un estado naciente: esa indecisión llena de promesas es incluso uno de los mayores encantos de la infancia. Pero las personalidades que se interpretan se hacen incompatibles al crecer y como cada uno de nosotros vive una vida, es preciso hacer una elección. (...) el camino que recorremos en el tiempo está jalonado de despojos de todo cuanto comenzábamos a ser, de todo cuanto hubiéramos podido devenir (Bergson, 2016, p. 119).

Fueron significativas en los años veinte del siglo xx las polémicas con respecto a la naturaleza del “tiempo” que sostuvo Bergson con el físico Albert Einstein (1879-1955). El alemán demostró con su famosa fórmula  $E = mc^2$  que el tiempo real y mecánico no es absoluto sino relativo, ya que depende de las condiciones físicas que le rodean, y que por lo tanto está conectado con el espacio. Es decir, no es igual el paso del tiempo en el planeta Tierra que en



Júpiter, puesto que ambos están regidos por ejemplo por diferentes gravedades. Bergson vio en la teoría de Einstein una injerencia matemática en algo que le corresponde a la metafísica de la vida y su transcurrir en el tiempo, puesto que para él el tiempo es inseparable de la duración en la conciencia del ser humano, y consideraba que es imposible concebir el tiempo fuera de la conciencia. Bergson opina en su obra *Duración y simultaneidad* (1922) que el tiempo se identifica con los procesos subjetivos de cada ser humano y que por lo tanto no podemos proponer una magnitud para medirlo, pues es para el hombre una sucesión de instantes que no se pueden fragmentar. Para Bergson, el tiempo y el espacio están separados. Mientras que el espacio es el terreno de lo estático y lo eterno, el tiempo es el campo del movimiento y la creación. Lo importante para Bergson es pues cómo percibimos el tiempo en nuestro espíritu que “dura”. Según la física, Einstein tiene razón; según la intuición humana, es Bergson quien la tiene.

El cine no ha podido sustraerse a la tentación de mostrar al espectador, a hacerle ver, esta teoría sobre la relatividad del tiempo que tan ajena es a nuestra intuición. El primer ejemplo fue la aplaudida y elogiada *El planeta de los simios* (Franklin J. Schaffner, 1968). En ella una nave espacial despega de la Tierra para realizar una misión espacial. Debido a que viaja a la velocidad de la luz y a una gravedad menor, el tiempo de los tripulantes transcurre en la nave de forma más lenta que en nuestro planeta, por lo que cuando por una avería en su vehículo aterrizan en un extraño planeta dominado por los simios no pueden imaginar que se trate de la Tierra que abandonaron unos pocos años atrás. Debido a la relatividad del tiempo, en el planeta de los astronautas el tiempo real transcurrido ha sido de más de tres mil años, mientras que para su percepción tan solo ha sido de unos cuantos.

Unos años después el americano Christopher Nolan volvió a jugar con la mente del espectador y la relatividad del tiempo en su película *Interstellar* (2014). En esta brillantísima obra de ciencia ficción podemos ver en pantalla todas las posibilidades temporales, incluidos los tan llamativos viajes en el tiempo, que para el ser humano posibilitan los llamados agujeros de gusano en el universo, y emocionarnos con el suspense que provocan tres misiones paralelas cada una de ellas llevadas a cabo en un planeta diferente, por lo que el tiempo de que disponen cada una de las tripulaciones es diferente, ya que tienen que finalizar su trabajo con éxito en el mismo instante del tiempo real



en la Tierra. Si los astronautas que operan en el planeta A tienen diez minutos de su tiempo percibido para terminar su misión, los que están en el planeta B dispondrán de tan solo cinco y los que están encargados del planeta C tan solo de tres, mientras que en la base terrestre el tiempo pasado percibido por los generales en sus mentes es de treinta minutos.

Bergson y Einstein discutieron sobre la naturaleza del tiempo tanto en su dimensión real y mecánica como en la psicológica y mental en el proceso del conocer, pero siempre desde una perspectiva abstracta, alejada de su vinculación con la vida cotidiana del ser humano, con “su vida” concreta y circunstancial.

### 3.6 Heidegger y el ser en el tiempo

Este será el importante paso que dará en 1927 Martin Heidegger (1889-1976) con su obra *Ser y tiempo*. El filósofo alemán en su metafísica del ser, del existir, afirma que el modo de “ser” está ligado al tiempo. El tiempo es el horizonte posible de cualquier intelección del “ser”, pues subraya que el sentido del “ser” del existir es la temporalidad, aquello desde lo cual el existir comprende e interpreta el “ser” es el tiempo (*Zeit*). Pero el “ser” (*Sein*) se concreta en un “ser-ahí” (*Dasein*), alguien que está en el mundo (*in der Welt sein*), que está transcurriendo en el tiempo y que tiene algo que hacer en él. Porque efectivamente tiempo es duración, devenir y el *Dasein* debe vivir continuamente entre un “antes” y un “después”. Por lo tanto, el “ser-ahí”, el ser humano, no está completo, debe ir haciéndose, construyéndose en el tiempo durante el transcurso de su vida. Por este motivo tan solo el ser humano tiene “existir”, los demás objetos tan solo “son” porque no pueden dejar de ser ellos mismos, no tienen que elegir, decidir en el tiempo qué es lo que quieren ser, si pretenden llevar una vida auténtica o inauténtica. El ser (*Sein*) al producirse en el tiempo (*Dasein*), el ser humano, siempre será algo inacabado y eso es precisamente lo que le angustia, el no saber qué debe hacer arrojado en una existencia que no ha elegido. Una existencia en la que no estará solo, pues en ese mundo (*In der Welt sein*) encontrará otros objetos y a otras personas; por lo tanto, está obligado a ser con otros (*Mitsein*), lo que le otorga al ser humano un carácter trascendente, pues debe hacer su vida abierto a los demás, a “los otros”.



Que el “ser” se dé en el tiempo significa por tanto para Heidegger que no es eterno, que en algún momento deberá dejar de existir, es decir, salir del tiempo, lo que en términos del ser humano conocemos como la muerte (*Das Tot*). De esta forma, el “después” de nuestro tiempo, el futuro hacia el que nos dirigimos en la vida está condicionado por el final, por la muerte y, por lo tanto, a juicio del filósofo de Messkirch todas nuestras acciones en la vida están coartadas por ese horizonte, ese límite que es la muerte y que es precisamente el que nos otorga la existencia. Si no muriésemos, nuestra forma de ser, de existir sería completamente diferente. Es nuestra condición de mortales la que otorga el sentido a nuestra vida (*cf.* Heidegger, 2003). ¿Qué sentido tendría afanarme por hacer las cosas si tuviera un tiempo ilimitado para realizarlas? ¿Qué sentido tendrían los sentimientos y las emociones si siempre estuviera a tiempo de volverlas a repetir una y otra vez hasta el infinito? Pero eso no es así, el límite absoluto de la muerte hace a la existencia humana temporal, y que sea temporal es lo que la dota de sentido.

En la película *Troya* (Wolfgang Petersen, 2004), el inmortal Aquiles (Brad Pitt) se dirige a su amada Briseida (Rose Byrne) después de haber hecho el amor por primera vez; el semidios griego en ese momento se lamenta de no ser mortal como Briseida. Esta, sorprendida ante su frustración, le pregunta el porqué. Aquiles le responde que al ser mortal ella puede vivir esos momentos de felicidad con mucha más intensidad que él porque para ella esa se trata de una coyuntura única y maravillosa, uno de esos instantes significativos para alguien que sabe que su tiempo y su existencia acabarán. Sin embargo, para alguien inmortal como Aquiles –condenado a vivir eternamente– esa noche es una más de las infinitas que espera vivir.

La angustia humana de la existencia arrojada al mundo, a un tiempo en el que debe hacerse, construirse a sí mismo y dotarla de un sentido del que a juicio de Heidegger carece, la podemos contemplar en el personaje de Jerry Maguire (Tom Cruise) en la película homónima dirigida por Cameron Crowe en 1996. Maguire es un reconocido agente de futbolistas en Estados Unidos. Tiene éxito en su trabajo, gana mucho dinero y mantiene una relación sentimental con una bella muchacha (Kelly Preston). Todo parece funcionar en su vida a la perfección. Pero ese carácter temporal de la existencia hace que no se detenga, que continúe y que haya de seguir tomando decisiones importantes para elegir quiénes queremos ser, qué sentido queremos que tenga



nuestra existencia, auténtico o inauténtico. A pesar del éxito, Maguire no es feliz con la vida que lleva, quiere algo más, algo que le llene, que le dé el sentido que él pretende. A pesar del dinero que se embolsa a final de mes, toma la complicada y angustiada decisión de dejar su cómodo y rentable trabajo porque considera que no se trata a los clientes con el cariño y la humanidad que él considera justos. Maguire debe empezar de nuevo, desde cero pero en un trabajo en el que él se siente a gusto y cómodo porque se refleja mejor su personalidad. Lo mismo vemos que le sucede con su novia, guapa pero superficial. De nuevo Maguire se enfrenta a una complicada y angustiada decisión cuando opta por dejarla y buscar a otra mujer con la que se sienta más realizado. La última decisión significativa y troncal en su existencia es la de decidir si casarse y comprometerse con la chica de la cual parece enamorado, Dorothy Boyd (Rene Zellweger), o llevar un vida más cómoda sin los compromisos que pueda reportarle un matrimonio. Finalmente y tras momentos de profunda y angustiada reflexión, Maguire decide comprometerse y hacer su vida junto a la mujer que ama.

Lo que sucede en todas las películas es que acaban, que no vemos más las vidas de los protagonistas, terminan en un momento dado y podemos decir que todo ha terminado bien la mayoría de las veces. Sin embargo, nosotros sabemos que la vida no es así, que la vida continúa, que no se detiene y que seguramente Jerry Maguire tendría que tomar más decisiones decisivas y angustiosas para seguir definiéndose como persona y construir su vida, dotarla de un sentido que solo él, a juicio de Heidegger, puede darle. Lo más angustioso y dramático para Maguire es que solo tiene una vida, una existencia temporal limitada, por lo que tiene pocas oportunidades para acertar en sus decisiones vitales. No puede escoger sin razonar.

Precisamente esta elección fruto de la razón en nuestros continuos quehaceres resultó ser la clave del pensamiento de José Ortega y Gasset (1883-1955), que fue capaz de pasar del “*Dasein*” de Heidegger, es decir, la existencia en el tiempo como modo de ser del hombre como “ser” en general, a la “vida” concreta de cada ser humano como su realidad radical, ya que en ella conviven todas las demás realidades que encuentra y con las que tiene que hacer su vida de modo constante. Si Heidegger buscaba el sentido general del “ser” a través de la existencia humana, Ortega sin embargo lo que busca



con su teoría de la razón vital es el sentido concreto de la vida humana, pero la de cada uno de nosotros, que somos los que buscamos la salvación desde nuestra perspectiva única, la que nos ofrece nuestra propia vida y no la de la existencia en el tiempo en general. Es decir, a cada uno de nosotros el tiempo humano nos afecta de una manera particular. Ortega desarrolla una teoría analítica de la vida humana mediante la cual trata de aprehender la realidad singular de cada una de las vidas y afirma que el modo más correcto de hacerlo es contando la propia vida, aquello que hemos hecho con el tiempo que nos ha sido dado (Ortega y Gasset, 2005).

### 3.7 Julián Marías y la dimensión temporal de la vida

Pero fue su alumno Julián Marías (1914-2005) el que en su teoría empírica de la vida humana llega por fin a reflexionar sobre el tiempo humano como una de las categorías que definen a aquello que llamamos “hombre” con su disyuntiva varón, mujer. Para Marías, es necesario estudiar cómo esta dimensión temporal funciona de forma precisa en nuestra vida. El filósofo español afirma que la vida es temporal y, por lo tanto, sucesiva, que tiene un principio y tendrá un final, que no está dada y que se va poseyendo poco a poco a medida que vamos viviendo. “Su forma radical de instalación en ella es justamente el tiempo” (Marías, 1973, p. 223).

El pensador castellano acude al libro del *Génesis* para fundamentar el carácter temporal y sucesivo del hombre. Si cuando Dios creó a los animales y las demás realidades dijo: “hágase”, cuando creó al hombre pronunció las palabras “hagamos”. Marías considera que ese “hagamos” significa que mientras que los animales y demás aspectos de la creación fueron hechos y terminados, el hombre se sigue haciendo, nunca está completo, dado y terminado. Aquí entronca con la idea de “existencia” (*Dasein*) de Heidegger. Mientras que los animales solo “son”, es decir, no necesitan pensar para decidir porque están protegidos por sus instintos para que no dejen de “ser” lo que son, una jirafa, un león o un rinoceronte o incluso una piedra o un lago, el hombre se angustia porque debe seguir haciéndose, ¿el qué?, alguien personal, alguien diferente a los demás, cumplir su proyecto de vida personal, como diría Marías, o llevar una “existencia” auténtica, como diría Heidegger.



La vida está compuesta por un pasado que se recuerda en la memoria, un futuro que se anticipa con la imaginación (el arma más poderosa del hombre, a juicio de Marías) y un presente del que soy consciente. Según explica el pensador de Valladolid, tanto el pasado como el futuro aunque no “estén presentes” forman parte de la vida del hombre puesto que las acciones que hemos realizado en el pasado condicionan nuestro presente, un presente que además está claramente mediatizado por el futuro puesto que todo lo que hacemos lo hacemos “para algo” que esperamos que acontezca en el porvenir.

Lo que nos ha pasado se queda en nuestra vida para siempre y nos va constituyendo como personas, y en este sentido –afirma Marías– el tiempo supone la “sustancia” (*ousia*) de la vida. El futuro es algo que no existe como tal, que no “es” real pero sin embargo “es” lo que condiciona toda nuestra vida, hay que contar con él, hay que anticiparlo, imaginarlo a cada instante, por eso la realidad del yo, de mi vida, consiste en proyectarse hacia el futuro para “hacerse” para “construirse” para pasar de lo latente a lo patente.

A medida que pasa el tiempo me realiza y en cierto modo me cosifica; quiero decir el “yo” pretérito, a medida que va siendo, una vez que “ha sido” deja de ser yo y se convierte en circunstancia: el yo que fui es el que encuentro, con el que tengo que contar, que me condiciona, que me abre ciertas posibilidades y me cierra otras, es decir, me afecta como los demás ingredientes de mi circunstancia (Marías, 1973, pp. 224-225).

De este modo, cuanto una persona más joven es estaría definida por sus amplias posibilidades, por la libertad de poder elegir todavía quién quiere ser, qué quiere hacer y, por lo tanto, su mínima realidad. Pero a medida que consume su sustancia, su tiempo, la persona pierde libertad para decidir quién quiere ser, sus posibilidades se angostan, se estrechan. El anciano vendría así a ser definido por su experiencia, por su estabilidad y su realidad, pero sus potencias, sus posibilidades, son mínimas.

Importante es la declaración de Marías al calificar el tiempo humano de “articulado” porque efectivamente no es un continuo cronológico, sino que se impone en los “momentos” significativos que integran la vida y el engarce de unos con otros establece la continuidad articulada de la trayectoria biográfica.



Pero además en el hombre se impone otra articulación más concreta y sensible, el día y la noche, que nos sirven de referencia y nos condicionan a la hora de vivir, así como también lo hacen las estaciones y sobre todo el paso de los años, “que nos hace sentirnos a cierto nivel de nuestra trayectoria vital” (Marías, 1973, p. 226).

La vida cotidiana provoca una cierta ilusión de eternidad, puesto que parece que lo que hacemos hoy podríamos hacerlo todos los días; sin embargo, en la vida son la variación y la innovación, la vertiente creativa del tiempo de la que hablaba Bergson, las que dotan de significado y argumento a nuestra vida, y de esas variaciones vitales surgen las sensaciones y los sentimientos que nos provoca la relación con el tiempo, como por ejemplo la expectativa, la espera, la esperanza o la desesperación.

Señala Marías que el carácter principal del tiempo, su mayor concreción en la estructura empírica de la vida humana que es “el hombre” es ciertamente la edad, “esa acumulación de experiencias” que dice Marías. Efectivamente, no es lo mismo la vida para un niño que para un anciano. El niño –afirma incluso Marías– todavía no es la persona que va a ser en el futuro. El joven consiste en la absorción de realidades para explorar sus posibilidades, pero aun en la edad adulta la vida no está hecha, la vida sigue su curso en el tiempo y, como le sucedía a Maguire en la película de Cameron Crowe, ha de seguir haciendo la vida, tomando decisiones importantes porque permanece inacabado e inconcluso, y este es el drama de la vida humana, que siempre está por hacerse proyectada hacia el futuro.

Y lo decisivo para Marías, como ya apuntaba Heidegger, es que de viejo no se puede pasar, que el tiempo se acaba, se termina y la estructura empírica de la vida que es el hombre muere. Por eso el sentido de nuestra vida y nuestro quehacer cotidiano y proyectos de futuro depende de cómo afrontemos este momento decisivo y del sentido que le demos a este momento crucial y determinante de la condición humana.

“El hombre”, la estructura empírica de la vida humana, es una estructura cerrada; pero *mi vida*, es decir, yo como persona, soy una estructura *abierta*. Vivir es proyectar, imaginar, anticipar; es *seguir* proyectando, imaginando y anticipando; soy inexorablemente *futurizo*, orientado al futuro,



remitido a él; no hay razón intrínseca ninguna para que se agote la proyección argumental de mi vida (lo que se agota es el argumento de mi vida biológica y psicofísica, al llegar a la última edad) (Marías, 1973, p. 268).

Así pues, Julián Marías consideraba que debido a nuestro carácter futurizo es razonable pensar que existe una vida humana más allá de la muerte.

El pensador de Valladolid considera que una película que representa hondamente lo que significa el tiempo humano es *Conspiración de silencio* (John Sturges, 1955). A su juicio, este filme nos muestra la verdadera consistencia de la vida humana, es decir, su espesor temporal, su instalación en un tiempo en el que tiene que “hacer cosas”, unas que continúan y otras que se cortan, unas que empiezan y otras que terminan, pero todas sujetas a ese tiempo que marca la vida humana (Rodríguez Alcalá, 2014, p. 225).

Otro filósofo contemporáneo como Joseph Gevaert (1930) también separa el tiempo real y medible del tiempo humano. Son dos cosas diferentes, apunta el belga. Señala que en el tiempo objetivo, el medible mediante los relojes, el presente tiende a desvanecerse (división infinita del tiempo de Aristóteles), mientras que considera que para el ser humano el presente es el factor determinante de nuestra vida pero reconoce que este presente consciente se extiende también hacia el pasado y el futuro, con los que mantiene una tensión dinámica. El futuro es anticipado en el presente como llamada y posibilidad. El filósofo belga define al hombre como “una presencia cuyo pasado está constitutivamente abierto al futuro (...) por lo que podemos decir que el hombre es un ser de futuro, de perspectiva y de porvenir” (Gevaert, 2003, p. 232). Al estar el futuro constituido por la duda y la incertidumbre, el filósofo belga considera que el hombre está constituido también por la esperanza, y si su vida está marcada por el espíritu y este trasciende la materia, el hombre debe llevar su esperanza de vida más allá de la muerte (*cfr.* Möller, 1973).

#### §4. RECURSOS CINEMATOGRAFICOS PARA ESCULPIR EL TIEMPO

Regresando a la expresión de Andrei Tarkovski, nos preguntamos ahora ¿cómo logra el cine esculpir el tiempo? ¿Cómo consigue modelarlo? ¿Cómo es capaz de domarlo a su antojo? El crítico y teórico del cine André Bazin



(2006) considera que en primer lugar porque lo registra, lo captura a través de las imágenes en movimiento o “imágenes-movimiento” que definiera Gilles Deleuze. La película de cine se compone básicamente de imágenes que duran, que se alargan en el tiempo a base de movimiento. “Lo representado en el cine lo es en devenir. Todo objeto, todo paisaje, por muy estático que sea, se encuentra, por el simple hecho de ser filmado, inscrito en la duración, y es susceptible de ser transformado” (Aumont *et al.*, 1996, p. 90).

Pero lo más decisivo es que esas imágenes grabadas en tiempo real pueden ser cortadas y pegadas al gusto del realizador para construir su película, su relato en el tiempo. Es lo que llamamos el montaje, “la organización de planos de un filme en determinadas condiciones de orden y duración”, tal y como lo definió Marcel Martín (Aumont *et al.*, 1996, p. 54). El francés André Bazin (2006, p. 224) escribió: “Todo el cine está fundado sobre el libre fraccionamiento del tiempo por el montaje pero cada fragmento del mosaico conserva la estructura temporal realista de las veinticuatro imágenes por segundo”. Así, el cine divide el tiempo real en “momentos”, “escenas”, “secuencias” de unas vidas que vemos discurrir en la pantalla. Porque el cine, para ser interesante, debe ser capaz de contar un drama humano, narrar una historia en el tiempo que le sucede a alguien reconocido e identificado por el espectador. Por lo tanto, en el cine clásico de Hollywood y en la mayor parte del cine estrenado en salas comerciales la función del montaje, de la sucesión en el tiempo de unos planos con una duración determinada, es la de que el espectador entienda la historia dramática que el director, a través de la película, le está tratando de contar. La narración en el cine, al estar sujeta al tiempo, consta de un ritmo, de una cadencia, que puede ser más lenta o más rápida según se utilicen los planos de larga duración, lo que le dará al espectador una sensación de lentitud, o de corta duración, que por el contrario le sumergirá en una vorágine rápida de visiones y de aceleración temporal. En el cine pues existe un tiempo real, el que duran los planos o la película entera, y un tiempo subjetivo, que es el de la percepción del tiempo que tiene el espectador y con este es con el que ha de jugar, el que ha de moldear el director para que el espectador no se aburra o para que no se le haga “larga” la filmación.

El primer juego temporal que nos plantea el cine es que lo que vemos en pantalla no está sucediendo en directo, en nuestro presente, sino que ya sucedió en el pasado. Al contrario que en el teatro, aquello que contemplamos



en la pantalla fue registrado tiempo atrás para ser exhibido en el futuro. Esto provoca que, como con buen tino supo ver el filósofo Julián Marías, cuando vamos a ver una película convergen tres tiempos a la vez. Por ejemplo, cuando vemos una película como *Fort Apache* (John Ford, 1948) estamos viendo en pantalla una historia que sucedió en el año 1876 y así es como nos la trata de mostrar el director con el vestuario, los decorados, los ambientes y la forma de comportarse de los actores, pero aquí es donde surge el segundo plano temporal, interpretado desde 1948, año en el que se filmó la película. Es decir, estamos viendo vivir a gente en 1876 interpretado desde la óptica de 1948, y aún cabe un tercer nivel temporal, por ejemplo 2017, año en el que vemos la película, con una mentalidad de esta época, en la que quizá nos parezca que aquello que vemos en pantalla ya no está vigente, ya no es actual y por lo tanto el mensaje no funciona igual que en 1948, cuando se rodó el filme (cfr. Rodríguez Alcalá, 2014, pp. 251-252).

En otras ocasiones gracias al cine podemos ver directamente la época, no recreada por un trabajo posterior, sin otra época que le sirva de filtro como en el caso anterior. Cuando vemos en pantalla *Amanecer* (Murnau, 1927) estamos contemplando directamente cómo eran los vestidos, objetos y ciudades en ese año sin que sea una recreación posterior. Por lo tanto, tal y como sostenía Bazin, lo importante y decisivo del cine es que “atrapa” el tiempo.

Además de atraparlo y registrarlo, puede moldearlo a través del montaje, un montaje necesario para contar, para narrar una historia que tenga una duración media de dos horas. Hay que condensar en dos horas reales historias que quizá duren años, décadas, vidas enteras o prácticamente toda la historia de la humanidad, como *2001. Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968). Por lo tanto, el director debe esculpir el tiempo porque la duración de la historia que se cuenta en pantalla no es la misma que la duración real de la película.

#### 4.1 *La pausa*

Para Gerard Genette (1989), existen cuatro ritmos narrativos principales. El primero sería el que el lingüista francés denomina “pausa”. Se produce cuando al tiempo que discurre en la pantalla no le corresponde ninguna duración de la historia narrada en la pantalla (diégesis). Se da en el cine cuan-



do la cámara describe con su movimiento escenarios, decorados o paisajes mientras no transcurre ninguna acción. Esta “pausa” ralentiza mucho el ritmo de la narración y confiere a la película una textura gruesa. Ejemplos de este tipo de condensación temporal los tenemos en las obras de directores como Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti o el propio Tarkovski, que nos deleitan con planos temporalmente largos en los que tampoco destacan los movimientos internos de los actores desplegados en el cuadro.

#### 4.2 *La escena*

La segunda figura propuesta por Genette es la de la “escena”. Aquí el tiempo de la narración filmica y el de la historia diegética, lo que vemos en pantalla, coinciden. Esta figura está basada en el plano, la unidad mínima de significación en el montaje cinematográfico. La cámara graba sin cortes, y el tiempo real y de acción diegética coinciden. El plano-secuencia y las escenas dialogadas serían los paradigmas de este tipo de figura. Podemos recordar el plano-secuencia de apertura de la película *Sed de mal* (Orson Welles, 1958), en el que el director americano describe la acción en un solo plano de tres minutos de duración en los que la cámara grúa se mueve por todo el plató.

Es muy poco frecuente, pero podemos encontrar películas en las que el tiempo real y el tiempo de la historia que nos cuenta en pantalla es idéntico. Es el caso del western *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952). La hora y veinticinco minutos que dura la película se corresponden con el tiempo en el que el sheriff Will Kane (Gary Cooper) espera con tensión la llegada de los forajidos recién salidos de prisión que han jurado venganza. Otro es *La soga* (Alfred Hitchcock, 1948), rodada por el genial director británico en un solo plano. Tan solo realizó ocho cortes casi imperceptibles en pantalla obligado por el metraje de las bobinas de celuloide, de una hora y veinte minutos de duración real.

#### 4.3 *El sumario*

El interesante recurso del “sumario” se utiliza en el cine para resumir un acontecimiento que en el tiempo de la historia contada (diégesis) es más



largo. La película *Rocky* (John Avildsen, 1976) nos deleita con uno de estos “sumarios”, que recoge el tiempo de entrenamiento que necesita el boxeador (Silvester Stallone) para enfrentarse a su contrincante en el *ring*. El tiempo normal, real que le costó a Rocky prepararse fue de alrededor de tres meses; obviamente no se puede meter todo el tiempo en una película de dos horas de duración, por lo que hay que hacer que el espectador sienta que el tiempo transcurrido es ese mientras en pantalla solo han pasado cinco minutos. Avildsen lo consigue de forma brillante con un montaje musical y de ritmo rápido que se va acelerando poco a poco mientras contemplamos los ejercicios y sobre todo las carreras que el protagonista se pega por las calles de Philadelphia mientras es filmado por un *travelling* horizontal visualmente muy potente. Sin abandonar el género deportivo, también acierta Ron Howard en *Rush* (2013) cuando resume en cinco espectaculares minutos de ritmo y emoción una carrera de Fórmula 1 que dura dos horas.

En el cine clásico cabe destacar el genio de Orson Welles en su obra maestra *Ciudadano Kane* (1941), en la que por medio de un montaje en el que utiliza portadas de periódicos abarca en un minuto la carrera musical de Susan Kane (Dorothy Comingore), y por supuesto los planos encadenados de los desayunos de los Kane, en los que cada vez se los ve más separados en la mesa a cada uno de los miembros del matrimonio para hacer notar al espectador el progresivo alejamiento tanto físico como espiritual de los Kane a lo largo de anodinos años de convivencia difíciles de plasmar en la pantalla.

#### 4.4 *La elipsis*

También se sirve el cine como cuarto recurso de lo que llamamos la “elipsis”, es decir, eliminar de la pantalla aquellos momentos que son irrelevantes para la historia, que alargan el ritmo y que pueden hacer de ella algo soporífero. Estas elipsis pueden eliminar en la acción desde segundos hasta horas, semanas o años. Lo interesante es ver cómo logra un director conseguir este efecto de manera creativa o artística sin que el espectador note la cesura en la narración. Lo más sencillo es lo que llamamos por efecto de *raccord* o continuidad. Se da por ejemplo cuando vemos a un personaje abrir la puerta de un portal en la calle y en el siguiente plano lo vemos ya en su casa. El especta-



dor da por supuesto que el personaje ha subido por el ascensor, ha abierto la puerta de su apartamento y ha entrado, a pesar de que no lo hemos visto en la pantalla ni falta que nos ha hecho. Nos hemos ahorrado unos minutos de sopor, pues tal y como decía el director francés Françoise Truffaut “el cine es mejor que la realidad porque en el cine no existen los tiempos muertos”. Un caso diferente es el de la película *Náufrago* (Robert Zemeckis, 2001), en la que de un plano a otro han transcurrido cuatro años de vida de un hombre solitario en una isla. Zemeckis consiguió transmitir la sensación del tiempo que ya había pasado presentándonos a Chuck Noland (Tom Hanks) mucho más delgado, con una barba larga, la piel más morena y con más destrezas a la hora de cazar peces para comer. En *La chaqueta metálica* (1987), el genial Stanley Kubrick resuelve el cese temporal entre la instrucción de sus reclutas militares y su envío a la guerra de Vietnam mediante la irrupción en pantalla del tema musical de Nancy Sinatra *This boots are made for walking* sobre la pista visual de una muchacha vietnamita que anda contorneándose desde un primer plano hacia los soldados americanos en un segundo plano y ya instalados en las calles de Saigón.

La elipsis por supuesto también es utilizada con frecuencia en las películas de suspense, en las que el director quiere hurtarle información al espectador.

#### 4.5 *La analepsis*

Otro recurso que se utiliza habitualmente en el cine para manipular el tiempo real es el del llamado en inglés *flashback*, o analepsis, que se produce cuando vemos en pantalla secuencias que pertenecen al pasado de los protagonistas. También aquí el director ha de mostrar pericia e imaginación para justificarlos e introducirlos en la historia narrada sin que el espectador pierda el hilo argumental. Hay películas que todas ellas son un inmenso *flashback*, como por ejemplo *El crepúsculo de los dioses* (Billy Wilder, 1958), en la que un hombre narra las circunstancias que le llevaron a caer muerto en una piscina, o *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) al explicar un senador americano (James Stewart) qué relación le unía al hombre a cuyo entierro había asistido. En *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952), en un momento determinado de la narración Sean Thornton (John Wayne) recuerda qué



es lo que le obligó a marcharse de su país y recalar en Innisfree, un pequeño pueblo irlandés. Es entonces cuando aparecen en pantalla las imágenes de un combate de boxeo en el que Thorton, más joven y atlético, mata a su contrincante de un puñetazo. Uno de los *flashback* más emotivos y románticos de la historia del cine lo logró Michael Curtiz en *Casablanca* (1942) en el momento en que Rick (Humphrey Bogart) recuerda ayudado por el whisky los momentos de felicidad compartidos con su amada Ilsa (Ingrid Bergman) en París en los años previos a la invasión de los alemanes y el momento en que ella le abandonó en la estación al no acudir a la cita decisiva para escapar.

Películas como *Atraco perfecto* (Stanley Kubric, 1956) o *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941) construyen la narración del filme mediante continuas analepsis que completan la visión total de la realidad de los hechos. Una modalidad parecida pero con otros matices en cuanto a la utilización del *flash forward* es la representada por películas como *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), en las que se vuelve continuamente al pasado pero cada vez se muestra de manera diferente según la interpretación o la información que tienen cada uno de los protagonistas.

Una forma magistral de integrar el tiempo pasado y el presente en una misma secuencia es la que consiguió Alain Resnais en su obra maestra *Hiroshima, mon amour* (1959), en la que Elle (Emmanuel Riva) escucha una canción en el presente diegético de la historia narrada mientras en la imagen en la pantalla vemos acontecimientos que le sucedieron en el pasado. El espectador contempla imágenes del pasado mientras escuchamos la canción del presente.

#### 4.6 *La prolepsis*

Las posibilidades del cine también permiten realizar el efecto contrario, es decir, adelantarse al tiempo de la historia narrada para volver de nuevo al presente en la siguiente secuencia. El recurso es conocido con el anglicismo de *flash forward* o prolepsis en español. Es más complicado de utilizar que el *flashback* y más difícil de justificar en el guion; sin embargo, sí que ha sido puesto en práctica con éxito en algunas ocasiones, como por ejemplo en *El jardinero fiel* (Fernando Meriellas, 2005), en la que se nos adelanta al comienzo de la película las imágenes de un coche volcado en el que morirá la



protagonista de la película, Tessa (Raquel Weisz). También es digna de destacar la utilización de este recurso que hace Anthony Miguella en *El paciente inglés* (1996) cuando a lo largo de la filmación se nos insertan imágenes de Katherin Clifton (Kristin Scott Thomas) sufriendo abandonada en una cueva en el desierto, mientras que el espectador se pregunta qué pasará para que llegue a esa situación. El *flash forward* es un recurso utilizado sobre todo para visualizar premoniciones de futuro de algún personaje, como en *Destino final* (John Woo, 2000), *El exorcista* (William Friedkin, 1973) o *Minority report* (Steven Spielberg, 2002).

#### 4.7 La cámara lenta

Otra técnica con la que el cineasta puede esculpir el tiempo en la pantalla es la de la cámara lenta o ralenti, mediante la cual la acción en el filme se nos muestra a una velocidad más baja que la propia realidad que registra. No es un recurso muy habitual en el cine, como sí lo es en las retransmisiones deportivas (recordad el ejemplo de las chispas del fondo plano del Ferrari), pues no transmite realismo en la escena; sin embargo, sí que ha sido utilizado en alguna ocasión con acierto. La última ha sido el caso de Guy Ritchie en su *Sherlock Holmes* (2009). En una de sus peleas de barrio el detective londinense explica con voz en *off* cuál es la táctica que va a emplear para vencer a su contrincante mientras el espectador contempla los movimientos de Holmes (Robert Downey Jr.) a cámara lenta para poder apreciar con detalle cómo y dónde le ha dado los golpes. Una vez explicada la acción, esta se vuelve a mostrar a velocidad real, donde efectivamente el ojo del espectador no puede captar los matices de los puñetazos. Esta escena también sería un buen ejemplo de prolepsis, ya que se nos avanza qué va a suceder en la pelea para inmediatamente después volver a verla a tiempo real en el presente de la diégesis.

#### 4.8 La cámara rápida

El efecto contrario consistiría en mostrar las imágenes a cámara rápida (*fastmotion*), a una velocidad superior a la del tiempo real. Al igual que la



lenta, no es un recurso habitual en el cine, debido –como ya hemos señalado– a la naturaleza realista de las películas narrativas. Pero no por ello grandes directores como por ejemplo Stanley Kubrick han dejado de utilizarlo. En *La naranja mecánica* (1971) el realizador inglés utiliza la cámara rápida para describir una tarde de relaciones sexuales de Alex (Malcolm McDowell) con dos muchachas. De este modo, con la velocidad de exposición de los hechos Kubrick logra que no se aprecien las desnudeces de los actores ni los detalles de los actos de los personajes implicados. Kubrick consiguió, sin sacar la cámara de la habitación que la película pudiera ser exhibida en salas comerciales. También podemos contemplar este efecto que acelera el tiempo real en filmes como *La balada de Cable Hodge* (Sam Peckinpah, 1971) para dotar de cierta comicidad a una huida o en *Lucy* (Luc Besson, 2014) para mostrar el mundo interior y los poderes mentales de la protagonista.

#### 4.9 *La creación de suspense temporal*

Un género cinematográfico en el que el ritmo temporal y la sensación de duración en la pantalla son muy importantes es el de suspense. Los autores de estas películas tratan de crear expectación, emoción, angustia o incertidumbre a través de la dilatación del tiempo real mediante técnicas de montaje o de duración de planos. Por ejemplo, se trata de alargar temporalmente en la pantalla aquella situación que en la vida real dura mucho menos con el objetivo de crear expectación o a la inversa. Todo un maestro en este arte de añadir misterio y tensión en la historia filmada con la dilatación y contracción del tiempo fue Alfred Hitchcock, que entre otras muchas cosas dijo aquello de “la duración de una película debe ser proporcional a la resistencia de la vejiga humana”, pero más interesante y clarificadora fue la de: “comprimir o dilatar el tiempo. ¿No es esta la primera labor del director? (...) Hace falta oficio y autoridad para controlar esto” (Truffaut, 1994, p. 58). Podemos recordar para ello y ejemplificar este recurso cinematográfico con su película *Psicosis* (1959). La escena en la que la protagonista (Janet Leigh) muere acuchillada en la ducha tan solo dura unos diez segundos en la pantalla, pero la intensidad de la imágenes, la rapidez del montaje con planos cortos y rápidos, el sufrimiento de Janet Leigh y, sobre todo, según apunta Ted Gilling (1972), la



chirriante música introducida en la escena hacen que al espectador le parezca que dura mucho más, casi una eternidad.

El contenido emocional de las escenas también contribuye a dilatar o demorar el tiempo. Por ejemplo, en su episodio de televisión *Bang, You're dead!* (1961), un niño coge por equivocación la pistola de su padre en lugar de la suya de juguete, la carga y se va a jugar con ella a un salón en el que está reunida su familia. Entonces empieza a apuntar sucesivamente a las personas allí congregadas. El tiempo que pasa el niño en el salón se dilata, se hace mayor en la mente del espectador, pues está deseando que la agonía termine cuanto antes. Sin embargo, el padre descubre el error fatal que ha cometido su hijo pero... el niño ya no está en la casa, se ha marchado a la calle. La tensión sube más todavía, el tiempo se sigue dilatando y la paciencia del espectador es puesta a prueba. “No hay ningún terror en el disparo, solo en su anticipación a él”, declaró el mago del suspense.

A lo largo de su exitosa carrera Hitchcock utilizó este recurso en obras maestras como *Extraños en un tren* (1951) cuando por ejemplo a uno de los protagonistas se le cae su pitillera por una alcantarilla y debe agacharse a recogerla rápido porque le están persiguiendo. Pero no le caben bien los dedos por la rejilla y tiene que hacer verdaderos esfuerzos para poder alcanzarla mientras al espectador esos segundos le parecen horas y se desespera. “El tiempo pasa más despacio con emociones negativas”, afirma Antonio Damasio en un artículo en la revista *Scientific American*. Pero sin duda la maestría de Hitchcock como escultor del tiempo y la tensión la podemos encontrar en *Encadenados* (1946). En una fiesta Ingrid Bergman roba la llave de la bodega de la casa a su marido. Si se termina el champán en la celebración, su marido tendrá que bajar a la bodega a por más y entonces se dará cuenta de que le han robado la llave. El espectador lo sabe y la forma que tiene Hitchcock de mostrarle cómo pasa el tiempo es a través de las botellas de champán vacías que se van acumulando y el líquido que va quedando en las que están llenas. Así el británico involucra a su público en una vorágine de expectación, una audiencia que suspira por que no pase el tiempo para que no se consuma el champán y la protagonista sea descubierta, pero desgraciadamente detener el tiempo no está al alcance de los espectadores. En esta ocasión, magistralmente el tiempo se les hace muy corto y el champán se acaba muy rápido.



El tiempo, esa realidad casi inaprensible, se ve de este modo atrapado por una cámara cinematográfica y moldeado por unos artistas que han sido capaces de manejarlo a su antojo y de mostrarlo al espectador condensado, dilatado, en sentido contrario o a un ritmo más elevado o más ralentizado. A través del cine, el espectador es capaz de sentirse inmerso en un tiempo que le es escamoteado, escondido, dilatado o suspendido. Los pensadores sobre el tiempo tienen en la cámara registradora de imágenes en movimiento y en el montaje cinematográfico una útil herramienta para seguir reflexionando acerca de esta esquiva y mortal realidad que encuentro en mi vida o de esa kantiana condición *a priori* del conocimiento.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- San Agustín (2010). *Confesiones*. Madrid: El País.
- Aristóteles (2007). *Física*. Madrid: Gredos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bergson, H. (2004). *Duración y simultaneidad*. Buenos Aires: Del Signo.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2008). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Bergson, H. (2016). *Memoria y Vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- Camacho, P. et al. (2011). *Kant. Leyendo Crítica de la razón pura*. Valencia: PUV.
- Copleston, F. (1986). *Historia de la filosofía*. Vol. I. Barcelona: Ariel.
- Deleuze, G. (2004). *La imagen tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Dopazo Gallego, A. (2015). *Bergson. El inaferrable fantasma de la vida*. Barcelona: Batiscafo.
- Escudero, J. A. (2016). *Guía de lectura de Ser y tiempo*. Barcelona: Herder.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Guevaert, J. (2010). *El problema del hombre*. Salamanca: Sígueme.



- Gilling, T. (1972). *The colour of music: an interview with Bernard Hermann*. London: Sight and Sound.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Kant, I. (2004). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Tecnos.
- Lévinas, E. (2008). *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid: Cátedra.
- Marías, J. (1973). *Antropología metafísica*. Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (2006). *Historia de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez, E. (2011). *Hitchcock. Imágenes entre líneas*. Valencia: PUV.
- Möller, J. (1973). El ateísmo en la filosofía de la historia. En *El ateísmo contemporáneo*. Madrid: Cristiandad Ediciones.
- Ortega y Gasset, J. (2005). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- Platón (2004). *Fedón. Fedro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rodríguez Alcalá, I. (2014). *El cine en Julián Marías. Una exaltación estética y antropológica*. Madrid: FUE.
- Schelling, F. (2002). *Las edades del mundo*. Madrid: Akal.
- Tarkovski, A. (2012). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.
- Truffaut, F. (1994). *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial.



