

J. Marías (1971). *La imagen de la vida humana*. Madrid: Ed. Revista de Occidente.

Alfredo Esteve Martín^a

“El hombre de Altamira, en su cueva remotísima, pinta sobre la roca unas figuras. El pastor castellano, una vez que se ha hecho una ‘colodra’ o vaso de cuerno, saca la navaja y va grabando despaciosamente figuras humanas, animales, vegetales, tal vez rasgos que le producen un enigmático placer. El niño, casi desde que nace, pide dibujos y, sobre todo, cuentos. El hombre tiene una extraña avidez de imágenes”. Con estas palabras comienza Julián Marías su ensayo *La imagen de la vida humana*. Curiosamente no habla de la imagen “en” la vida humana, dando a entender que acudir a la imagen puede ser un recurso más o menos utilizado por los seres humanos en sus menesteres vitales, sino que habla de la imagen “de” la vida humana. ¿Qué nos quiere decir el autor con este título?

Marías comienza este trabajo cuestionándose por qué el ser humano, ya desde sus orígenes, utiliza la imagen. “¿Por qué el hombre, que tiene ya tanto que hacer con las cosas, se complica la vida llenándola de imágenes, es decir, duplicándola? Éste es el problema”. Por lo común, lo imaginario suele entenderse en oposición a lo real. Lo real sería lo que existe “de verdad”, lo que cotidianamente entendemos así primariamente, como real. Frente a ello se situaría lo imaginario, lo que existe únicamente en nuestra imaginación, y que aparece “afectado por un coeficiente de irrealidad”, como algo meramente ficticio. Carácter ficticio que se ve acusado en un contexto filosófico como el nuestro, el cual, a lo largo de su historia, ha permanecido más cercano al linde del realismo que al del idealismo. Sin embargo,

^a Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
E-mail: alfredo.esteve@ucv.es



como muy perspicazmente observa Marías, el asunto no es tan sencillo. ¿Es verdad que la imaginación se aleja tanto del “linde de lo real”?

¿Es lícito reducir la imagen a mera ficción? No sea que lo imaginario juegue un papel fundamental en la vida humana. esta y no otra es la idea que esboza Ortega desde su raciovitalismo: “la vida es futurición, es lo que aún no es”, nos dice en *¿Qué es la filosofía?*; idea que Julián Marías recupera de su maestro y desarrolla admirablemente a lo largo de su obra. Efectivamente, la vida es futurición, el ser humano es futurizo, un ser que “vive hacia delante”, que aquello que hace está orientado por un determinado proyecto. ¿Cuál es el estatuto ontológico de este proyecto que, si bien aún no existe como tal, determina mi existencia? El ser humano no es solo lo que es, sino también lo que va a ser; o, mejor dicho, lo que se propone ser. Ahora bien: ¿podemos afirmar que esto que quiere ser es algo real?, ¿o debemos decir que nuestros proyectos de vida, el de cada cual, es un mero producto de la imaginación, sin el menor carácter de realidad? La respuesta de Marías es determinante, hasta el punto de afirmar que el proyecto “no sólo es algo real, sino una potencia realizadora”; y en esta línea lo denominará *realidad imaginaria*. Una cosa es que precise de la imaginación para poder darse, y otra muy distinta es que no posea ningún carácter real.

Esta actividad de la imaginación propia de nuestro carácter futurizo ha

sido ampliamente tratada en la filosofía española (Unamuno, Ortega y Gasset, Zubiri, Zambrano...) así como en la literatura (Cervantes, Galdós...). Como nos recuerda Sánchez-Gey hablando sobre la irrealidad, en nuestra tradición queda perfectamente manifiesta la necesidad de “crear” mundos en los que se conjugue lo real con lo irreal; mundos quizá más cercanos a lo que es una vida humana, en la que las certezas no se alcanzan desde el rigor abstractivo sino desde el acontecer vital. Lo imaginario no es algo opcional en nuestras vidas, sino que el ámbito de lo irreal nos pertenece constitutivamente. Y ello no únicamente a la hora de “hacer” nuestras vidas, sino incluso en nuestro enfrentamiento con la realidad; la fantasía se erige así en una forma de realidad, además de la percepción. Precisamente, será este modo fantástico de enfrentarse a la realidad el que nos permita extraer de ella nuevas posibilidades para hacer vidas auténticamente humanas (o, desgraciadamente, para lo contrario). No pensemos que cuando aprehendemos la realidad lo hacemos sin “poner” nada de nuestra parte; “lo que es inimaginable –dirá Marías– es una realidad que no sea *también* proyectada, interpretada, y por tanto imaginaria”.

Desde este punto de vista, cabría preguntarse: ¿es posible, entonces, que en la vida humana no hubiera ficción?, ¿es posible la vida humana sin arte, sin poesía, sin cine, sin música...? Sin duda, no. Es precisamente en este ámbito don-



de todo aquello que “excede” a lo que es una vida y que “desborda” lo real se manifiesta; es el ámbito en el que confluye lo virtual con lo real; es el ámbito en el que se forjan las vidas humanas. “Es la farsa –dirá Ortega en su *Idea del teatro*– una dimensión constitutiva, esencial de la vida humana”. Prueba de ello son las antiguas historias que, de generación en generación, los ancianos transmiten a los jóvenes. Historias que, sean plausibles o no, son un modo de conocimiento, un conocimiento alcanzado por revelación, no por adecuación, una verdad caracterizada más por su verosimilitud que por su certeza (científica).

Los relatos antiguos han ido evolucionando a lo largo de la historia, evolución que Marías articula básicamente alrededor de los dramas teatrales, la novela moderna y el cine, elementos en los que centra su exposición (sobre todo en el último). El secreto de su éxito es el de ser como “mapas gracias a los cuales conocemos la estructura de la realidad vital”; ellos nos facilitan el esquema de lo que es la vida, posibilitan el “mecanismo de la futurición”. De este modo, el personaje de ficción no participa de la “opacidad” propia de la realidad, ni de la “transparencia” de lo meramente esquemático e irreal; es, a su modo de ver, una entidad *translúcida*, a caballo entre la opacidad de lo real y la transparencia de lo esquemático. Estos esquemas me permiten relacionarme con los otros y a la vez entenderme a mí mismo, “gracias a la novela que de mí mismo imagino o

invento”, idea que no puede sino recordarnos a la unamuniana *Cómo se hace una novela*. El relato nos permite comprendernos mejor a nosotros mismos y a la realidad, es “potencia de racionalización”, llegando a recovecos totalmente inaccesibles al conocimiento científico. La ficción nos permite enriquecer extraordinariamente nuestras vidas, nos ofrece un abanico de posibilidades existenciales difícilmente aprehensibles por otras vías. La ficción es escuela de vida, nos “prepara” para la vida real, la cual “sin ella sería de increíble simplicidad y pobreza”.

Pues bien, a lo largo de estas deliciosas páginas Marías nos va desgranando la particularidad y la especificidad de los distintos modos artísticos de la imagen. En primer lugar, nos explica cómo en el transcurso de la historia ha ido ganando peso la “temporalidad”, pasando de relatos que ocurrieron en un pasado mítico o épico en ausencia de decurso temporal, a historias que “duran”; conquista que, si pudo darse, fue gracias bien al teatro, bien sobre todo a la novela moderna. Un tiempo que transcurre a diferentes ritmos según se trate de relato, novela, teatro, cine... y en los que la distribución de los espacios juega roles muy diferentes.

Cabe destacar la minuciosidad y la delicadeza con las que el autor nos comenta los detalles de la novela moderna, de la representación teatral... así como los distintos roles que adopta el lector o espectador en cada uno de ellos y que



configura relevantemente las posibilidades de la obra en cuestión. Que no sea lo mismo leer una novela que asistir a una representación teatral o a una proyección cinematográfica es algo de lo que todos nos podemos percatar; ahora bien, entrar en detalle en las particularidades de cada caso, analizando sus rasgos específicos y las posibilidades comunicativas que incuban, es más complicado. Con su delicadeza característica, el filósofo de Valladolid nos ayuda a introducirnos en los entresijos de cada dinámica, a descubrir nuevos detalles y a percibir ignorados caracteres que nos ayudan y mucho a asistir de estrenadas maneras a estos eventos estéticos. Efectivamente: no en todos ellos discurren las historias con el mismo devenir temporal; no en todos ellos participa igualmente el espectador; no en todos ellos se produce el mismo tipo de diálogos (“*no se puede decir lo mismo a cualquier distancia*”), ni adquieren la misma importancia los paisajes o los ambientes (imaginados en la novela, escenificados en el teatro, proyectados en la pantalla del cine). No en todos ellos juega el mismo rol, ya no lo que se ve, sino lo que no se ve...

Como decía, Marías se centra sobre todo en el cine, al cual define exquisitamente como *un dedo que señala*, porque lo que hace es provocar nuestro interés hacia algo concreto, hacia un drama humano definido, hacia una historia concreta con sus personajes perfectamente identificables en cualquier trama vital: un estanquero, una madre de familia,

un empleado con determinado problema... En todos estos casos, el cine es “un dedo que va señalando las cosas, subrayándolas, mostrando una y otra y otra, que hace *atender* sucesivamente a diferentes cosas”, con las que el espectador se siente familiarizado, pero no del todo, pues entonces se disolvería su carga de novedad. Todo este ámbito que se presenta y en el cual el espectador se zambulle constituye lo que denomina el *mundo cinematográfico*: el cine establece “conexiones mundanas”.

Curiosamente destaca el cine en un aspecto que, si bien en principio pueda parecer contraproducente, nada más lejos del pensamiento de Marías, como es su consideración como *estupefaciente*, es decir, como espacio de distensión, de esparcimiento... A menudo se acude al cine no tanto para “aprender esquemas vitales” como para, sencillamente, pasar el rato, “desconectar de la tensión de la vida diaria”. Y esto es un aspecto importantísimo del cine, el de la evasión, “y no está dicho que sea malo”, todo lo contrario, ya que desde la prehistoria los estupefacientes han tenido una función decisiva en la vida humana. “Posiblemente, la función del cine como estupefaciente es más importante que su función como arte, y tal vez más salvadora en muchos casos” –función que, en su *Idea del teatro*, Ortega arraiga en el origen dionisiaco del drama–, lo que no quiere decir que se deba llevar a extremos frívolos o antihumanos. El gran riesgo del cine es reducir sus



posibilidades, sucumbiendo el talento a dos grandes enemigos: por un lado, a la técnica (fenómeno que acontece en no pocas películas actuales: el talento no puede prescindir de la técnica, pero menos puede la técnica prescindir del talento, pues fácilmente se convierte en virtuosismo y amaneramiento); lo cual nos lleva, por el otro lado, al segundo enemigo: una imaginación mal entendida, a la que se asocia forzosamente la creación de “cosas raras”, cuando eso, más que síntoma de imaginación, es síntoma de la falta de ella. La auténtica imaginación no es la que “huye” de la vida cotidiana, sino la que es capaz de mostrarla bajo figuras inusitadas que enriquecen al espectador. “Hay que usar los recursos técnicos como instrumento para una representación *imaginativa* de la vida humana, una representación que cada vez sea más rica en alusiones y posibilidades virtuales; esto es, que no sea solamente reflejo, copia degradada de la realidad efectiva, sino una posibilidad de descubrimiento y dilatación de la vida humana, una posibilidad de ir más allá de donde estamos”.

Si nos fijamos, cada historia representada se puede desdoblar como en dos estratos: uno más patente, el de la historia que nos presenta; y otro más velado que subyace al primero, y en el que el artista ya no nos muestra una “opinión” objetiva (aquello que nos quiere contar) sino que de modo velado nos transmite un modo de ser de la sociedad, un entramado de costumbres y pensamientos

que “se dan por supuestos”, y que el autor no se preocupa en manifestarlos porque de hecho aparecen manifestados implícitamente. Pues bien, todo eso que aparece de hecho en las distintas piezas no son sino la imagen “de” la vida que hubo en una determinada época. Cada obra habla a su espectador, y en el cuadro de coordenadas en que ambos –artista y espectador– se mueven. Los elementos imaginativos que dibuja el artista son elementos pertenecientes a una época, y que se mueven con estas, con la sucesión de tradiciones. Julián Marías se pregunta, al hilo de esta reflexión, cuál es la imagen de nuestra vida, qué sociedad es la que nos transmite el cine, la literatura, el teatro... En estas páginas nos ofrece una respuesta que versa sobre los comienzos de la segunda década del siglo xx, cuando este ensayo fue escrito; ¿qué respuesta podríamos dar a comienzos del siglo xxi? La responsabilidad de los medios en este sentido es enorme; uno no proyecta imaginativamente su vida “de la nada”, nadie es un creador original (salvo quizás algunos genios), sino que por lo normal nos apoyamos necesariamente en una serie de pautas o modos de conducta observados y aprendidos en nuestro entorno social, y en nuestro entorno artístico. El arte es espejo y modulador de la sociedad. ¿Cómo es el arte del siglo xxi, qué teatro hacemos, qué películas vemos, qué libros leemos? ¿Qué es, en definitiva, lo que sostiene a nuestras vidas, lo que sostiene al mundo?



Sería interesantísimo escuchar la reflexión de Julián Marías sobre las nuevas imágenes del siglo XXI, las relacionadas con el mundo virtual y las redes sociales. Evidentemente, no es posible. Sí que es viable, en cambio, extrapolar ciertas ideas que vierte sobre el cine, ya que no podemos olvidar que este ensayo

fue escrito en 1955, y en él se percibe que en esta época el cine todavía era considerado si no como una novedad, sí como algo a lo que la sociedad en general no estaba tan acostumbrada como pueda estarlo hoy en día. Pero esta tarea ya le compete al lector.



T. Domingo Moratalla (2010). *Bioética y cine. De la narración a la deliberación*. Madrid: Ed. San Pablo y Universidad Pontificia de Comillas.

Guillermo Gómez-Ferrer Lozano^a

El profesor Tomás Domingo Moratalla, uno de los mayores expertos en bioética y hermenéutica de nuestro país, propone en este libro, a modo de manual, lo que significa y supone el uso del cine en la didáctica de la bioética. Su propuesta no es como mero recurso complementario de la enseñanza, sino reconociéndole un papel central como representación del mundo, y en consecuencia, como elemento clave para profundizar en la condición humana y los retos éticos a los que tiene que hacer frente.

El libro, por tanto, ofrece un completo compendio de películas sobre algunas de las cuestiones más acuciantes de la bioética contemporánea y, además, un análisis de lo que significa el cine desde la perspectiva hermenéutica y cómo puede contribuir a una mejor delibera-

ción con la que fundamentar las posiciones bioéticas.

Compuesto por seis capítulos, el manual desgrana con detalle, a pesar de su concisión y brevedad –lo que lo convierte en un instrumento de tremenda utilidad, tanto para los que teniendo conocimiento de cine se enfrentan a la cuestión bioética, como a la inversa, es decir, para aquellos que teniendo conocimiento de bioética precisan de un modelo con el que interpretar el cine–, los temas principales relacionados con las cuestiones que nos ocupan.

En primer lugar, resulta necesario introducir lo que es el cine, no tanto histórica o técnicamente, como en cuanto “potencia educadora” en palabras de Julián Marías, y realidad central de la cultura contemporánea. Y hacerlo desde la

^a Vicedecano del Grado de Multimedia y Artes Digitales de la Universidad Católica de Valencia. Miembro del grupo de investigación Cultura, Multimedia y Posmodernidad.

E-mail: g.gomezferrer@ucv.es



tradición hermenéutica al servicio de la deliberación en la cuestión bioética. Por eso, este primer capítulo tiene como objetivo reconocer que el “cine da que pensar y nosotros con él podemos pensar”, ya que se reconoce su papel como imaginación narrativa y como elemento configurador de nuestra forma de mirar el mundo, de narrarnos también nuestra propia historia, más si cabe en una sociedad “sobrepantallada”, de manera que seamos capaces de reconocer que existen diversas formas de contar la vida. Es esta pluralidad de formas desde la que se interpreta la realidad la que hace del cine una herramienta de gran riqueza, pues ayuda a descubrir elementos en sus contextos que podrían pasar desapercibidos si no fueran, justamente, recogidos por esta nueva forma de narrar que es el cine, heredero de las novelas, comúnmente presente en nuestra sociedad.

Gracias a ello, al papel del cine, diríamos que de las artes en general, podemos descubrir que existen distintas formas de acceso a la verdad más allá de la mera racionalidad positivista que se ha convertido en impositiva a pesar de sus no pocas carencias. Con el cine descubrimos entonces que existe una racionalidad narrativa que ofrece procesos de conocimiento y reconocimiento en los que la verosimilitud de lo expuesto nos ayuda profundizar y pensar, no solo sobre lo que acontece, no solo sobre las facticidades de nuestro entorno, sino también sobre las intenciones, las hipótesis no desarrolladas o los deseos,

elementos estos centrales para comprender lo humano, que es en definitiva el tema central de la bioética. Con ello se viene a reconocer que el cine no es un recurso más; es un recurso central para la reflexión bioética, ya que esta no puede abordarse desde una racionalidad fría ajena a la historia, ajena a la biografía de sus protagonistas. Es decir, que no es posible deliberar sobre los dilemas bioéticos sin tener en cuenta un pensamiento narrativo que ofrezca mayor luz sobre el hombre que se enfrenta a ellos.

El segundo capítulo tiene como centro preferencial la aclaración de lo que es la bioética y en concreto lo que es desde la perspectiva hermenéutica. Es preciso puntualizar que la bioética hoy no es una mera ética aplicada, aunque evidentemente esa sería su condición, sino que probablemente constituye un elemento central de la ética, puesto que muchas de las reflexiones éticas contemporáneas han nacido en ese ámbito para desbordar su origen a otros aspectos éticos –es decir, que se ha convertido en un *lugar* central para la profundización ética– y en segundo lugar, porque además afecta de lleno a la propia definición de hombre y es en consecuencia tema central del debate público y político; o lo que es lo mismo, es un elemento configurador de las ideologías del siglo XXI. El autor desgana la aportación de la hermenéutica a la bioética en tres grandes ejes: la vida como narración, la racionalidad narrativa y la responsabilidad como principio paradigmático.



Aclarada la función del cine y de la bioética desde la perspectiva hermenéutica, el tercer capítulo se centra en la función principal del encuentro entre cine y bioética desde esta perspectiva: educar narrativamente para la deliberación. Es decir, que el cine tiene una función principal, y es ayudar a una mejor deliberación. Para ello, es necesario educarse narrativamente, o lo que es lo mismo, aprender a ver el cine desde la perspectiva hermenéutica. El objetivo es huir de la enseñanza de la ética como un recetario frente a los hechos o la simple suma de casos particulares. Se propone la hermenéutica como un modelo alternativo a los procedimientos tradicionales deductivos e inductivos para así pensar narrativamente. Porque al pensar de esta forma se ofrece luz sobre aspectos a veces difusos, fundamentalmente porque la imaginación –que es sustento de la narración– se desarrolla al plantear opciones nuevas, proyectar, idear y ponernos en la posición del otro, elemento este último imprescindible para una deliberación que tenga como finalidad el acuerdo o cuando menos las propuestas normativas que recojan las distintas posiciones en juego. Uno de los aspectos más interesantes que se propone es la deliberación como método desde el cine, que implica deliberación sobre los hechos que presenta la película que se quiere analizar y el problema central que se plantea, la deliberación sobre los valores que entran en juego en ella y en concreto el problema moral fundamen-

tal, la deliberación sobre los deberes, así como la deliberación sobre las responsabilidades finales, reconociendo, por otra parte, el papel mimético en el sentido de Ricoeur, es decir, transformador o configurador que tiene el propio proceso deliberativo.

El cuarto y quinto capítulos tienen como objetivo proponer un método para interpretar éticamente una película y que este proceso contribuya al proceso deliberativo; ofrece pues un modelo y presenta las formas de llevarlo a cabo.

Si la responsabilidad no es solo con los principios sino con la realidad misma, el cine debe contribuir a conocer mejor dicha realidad y así lo hace. Es por ello que el método no se contenta con reconocer emotivamente cómo ha impactado la película en el espectador ni sirve para justificar los actos por el contexto ni se centra exclusivamente en cómo se estructura la obra. Lo que nos interesa reconocer son las experiencias humanas que se ponen en juego en la obra y qué cuestión ética es central en la película, de manera que se amplíe la experiencia del espectador por un lado y se profundice en dicha experiencia por otro. Para ello, en el uso didáctico del aula no sirve poner la película sin más. Es necesario todo un proceso que incluye el antes, durante y después de la proyección. En el antes hay que analizar la pertinencia de la película para el tema de estudio ético o bioético que se esté trabajando; hay que desarrollar la motivación con preguntas que están



siendo abordadas en la película y orientar así al alumno para que pueda reconocerlas y aprenda a mirar mejor lo que sucede. Y por último, hay que provocar y sugerir con textos complementarios sin que ello suponga una anulación de la experiencia que se va a vivir. Durante el visionado se recomienda que se haga completa, ya que la narración es un proceso que se desarrolla en el tiempo y en el propio desarrollo se producen giros, variaciones o detalles que es necesario considerar, invitando a tomar notas si es preciso sobre aspectos relevantes. La última fase del proceso es la más rica de todas, pues es donde se produce el proceso deliberativo. Una serie de preguntas ayudarán a que este proceso sea más satisfactorio. Se trata de preguntas sobre los hechos, sobre cómo los dice la película, sobre los valores en juego, sobre la respuesta que da la película, lo que permite la deliberación sobre los deberes y las responsabilidades finales. En consecuencia, se trabajará sobre la aplicación al propio contexto, es decir, llevando a la propia vida lo que ha sido objeto de deliberación para reconocer si

durante el proceso ha habido un aprendizaje o no, si la película y su tratamiento hermenéutico han permitido una mejor comprensión racional y vital del tema de reflexión.

La última parte del libro muestra una selección de películas y cursos de cine clasificados en función de los problemas bioéticos principales: la relación clínica, la vivencia de la enfermedad, el inicio de la vida, el final de la vida, la investigación con seres humanos o la bioética en general. De cada película se presenta una ficha técnica pero también de contenido y ética: la sinopsis, los temas y problemas que plantea, los valores en juego y un juicio crítico sobre esta.

Bioética y cine se convierte pues en un útil recurso para la labor pedagógica de la bioética, que ayuda a reconocer el papel del cine como un elemento que no puede estar al margen de la formación de los alumnos, tanto por su influencia en la sociedad hiperconectada contemporánea, como por su capacidad para el desarrollo de una racionalidad narrativa al servicio de la deliberación y, por tanto, de la fundamentación ética.



I. Jarvie (2011). *Filosofía del cine*. Madrid: Ed. Síntesis.

Rafael Monterde Ferrando^a

La influencia de la tradición filosófica occidental es evidente en nuestra cultura. Podemos decir que sin la filosofía no podemos pensar en el desarrollo de Occidente. La antigüedad del pensamiento filosófico se mantiene nueva por las preguntas que lo vertebran. Porque la filosofía es una inquietud perenne en el ser humano. Del mismo modo que lo es la creación artística.

El ser humano ha buscado la manera de responder a las preguntas fundamentales sobre su vida –como quién es, dónde se encuentra y el camino que debe seguir para alcanzar la felicidad– y ha intentado responderlas a través de la reflexión filosófica. Pero también ha encontrado maneras de expresar esas inquietudes a través del arte y sus diferentes expresiones. En consecuencia, arte y filosofía se encuentran unidos en sus

inspiraciones y propósitos. Lo que el filósofo logra con la limpieza del concepto y la claridad del argumento, el artista lo encarna con la viveza de la imagen y el misterio del símbolo creado.

Ian Jarvie propone en el libro que se va a comentar aquí que el cine sea considerado como objeto de la reflexión filosófica. El título de este, *Filosofía del cine*, ya indica el propósito del autor y hace una pregunta que guía este trabajo: ¿las películas tienen interés filosófico? Además, ¿por qué el cine tiene o ha de tener interés filosófico? En el libro puede verse que sí. Las películas tienen interés filosófico, esta es la tesis de Jarvie. En sí mismas no pueden ser consideradas filosofía. Sin embargo, puede decirse que contienen cuestiones filosóficas y que, incluso, puede hacerse filosofía a partir de ellas. Más bien, cabe que sean

^a Doctorando de la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
E-mail: rafael.monterde@ucv.es



una vía de reflexión que conduzca a temas filosóficos.

Filosofía y cine parecen separados en el tiempo por su comienzo histórico, pero no puede negarse que en ambas la vida humana y su sentido han sido objeto tanto de reflexión filosófica como de creación cinematográfica. Asimismo, el cine puede convertirse en objeto de la filosofía si es introducido en una de sus ramas, como la estética.

A su vez, el cine es vehículo de filosofía cuando dentro de sí mismo se encuentran temas propios de la filosofía, como, por ejemplo, la distinción entre el bien y el mal, una trama en la que se plantea el conflicto de valores o el alcance de la libertad humana en situaciones adversas.

La razón por la que Jarvie afirma que el cine tiene interés filosófico es que plantea cuestiones filosóficas referidas a la verdad y a la realidad. La experiencia del cine puede ser usada como contraejemplo de la opinión filosófica tan aceptada a nivel general de que apariencia y realidad casi no pueden ser diferenciadas, puesto que el cine constituye en sí mismo una ficción y se acude a la sala en la que se proyecta la película de manera deliberada, siendo consciente de que lo que allí se encuentra difiere sustancialmente de la realidad que hay fuera de la sala. No obstante, a pesar de que percibimos la realidad ficticia del cine, el conocimiento, los pensamientos y los afectos suscitados en los espectadores por la película en los espectado-

res son reales. Además, puede llegar a suspenderse el estado de conciencia por el que el espectador sabe que “solamente es una película” y la ficción le afecta realmente. Esta misma experiencia puede convertirse, por tanto, en objeto de reflexión filosófica.

Con este libro el autor tiene la intención de, junto con la pregunta de si es posible llevar a cabo una filosofía del cine, elaborar unas pautas de análisis que sirvan de metodología para que la argumentación realizada a partir de las películas tenga interés y valor filosófico. También explica que ese valor se concreta en lo siguiente: *a)* el cine permite pensar un mundo; *b)* ese mundo interpela y lleva a preguntarse por su belleza; *c)* a la pregunta por la belleza le sigue la de la verdad, porque el contenido de ese mundo puede ser verdadero si conduce a reconocer o identificarlo con realidades del mundo que es auténticamente real, en el que se desarrollan las vidas de los espectadores. Es posible que un filme profundice en cuestiones vitales de una manera tan auténtica que, en consecuencia, puede ser llamado verdadero.

Las preguntas planteadas en el párrafo anterior son respondidas por Jarvie partiendo del análisis de *Casablanca*, el clásico de cine americano ambientado en la II Guerra Mundial. Tras un pormenorizado análisis de la película, es posible concluir con el autor que el filme es una manera bella de interpelar a la libertad individualista americana para que se comprometa con ideales universales



de la Humanidad y que forman parte de la esencia de la cultura estadounidense, invitándola a luchar contra el fascismo. Con *Casablanca* se puede aprender que la persona puede cambiar, que en la esencia misma de la libertad está la llamada a salir de sí misma y a entregarse a ideales nobles, superando el escepticismo y el desengaño al que tantas veces conduce la vida.

Como puede verse, el cine puede convertirse en vehículo de la filosofía y del filosofar. Tiene un valor cognitivo que debe ser tenido en cuenta por el pensar filosófico. Esto es lo que busca Ian Jarvie con el libro. Dividido en tres partes, Jarvie introduce al lector en su propuesta.

En la primera parte el autor se plantea la cuestión de si las películas pueden ser consideradas un problema filosófico. De este modo, introduce preguntas relativas a la naturaleza del conocimiento humano, la existencia, la percepción de lo que es real y lo que no lo es –tan recurrida en el pensamiento de Platón y tratada también por Descartes, por ejemplo– o qué tipo de realidad es en sí misma una película; sin olvidar, claro está, el valor que puede tener la narrativa cinematográfica a la hora de tratar cuestiones filosóficas comparada con la filosofía académica.

En la segunda, el discípulo de Karl Popper se pregunta si las películas pueden ser tratadas como un problema estético. Desde una postura antipositivista, el autor considera, con Ernest Gombrich, que es posible una mirada inocente al contemplar el cine como

arte, de tal manera que no afecte el desencantamiento del mundo tan propio del momento histórico presente y que impregna la cultura actual con una óptica cientificista. Cultura que parece haber evaporado el asombro que pueden provocar el arte y la belleza en las personas. Es posible, aún, hacer obras de arte. En ellas se incluye el cine, que, ayudado por los avances en el conocimiento científico y sus aplicaciones técnicas, puede seguir iluminando la mirada del ser humano. A pesar de la juventud de la creación cinematográfica dentro de la historia del arte, el cine puede ser valorado como arte por la altura humana de las cuestiones filosóficas que plantean muchas películas y por el alto grado estético que tienen.

En la tercera parte, Jarvie se pregunta la profundidad que pueden alcanzar los filmes a nivel filosófico, si es que se ocupan –en concreto y tienen por objeto– de problemas filosóficos. A pesar de que una película no puede ser considerada como “obra filosófica total” por tratar meramente de modo fragmentario algunas cuestiones filosóficas (como ocurre, a fin de cuentas, en el ejercicio del pensar filosófico de cualquier persona), las películas pueden ser consideradas en sí mismas, en cierto modo, filosofía. Por ello, Jarvie analiza las temáticas tratadas en diferentes filmes –tales como *Ciudadano Kane*, *Rashomon*, *Persona* y algunas de Woody Allen– para justificar su tesis sobre una filosofía del cine. En la obra de Welles, *Ciudadano Kane*,



se ilustra al lector haciéndole ver que la pregunta por el *quién* de la persona humana constituye en sí misma un misterio. Con el filme de Kurosawa, *Rashomon*, hace cuestionarse magistralmente el tema de la verdad y el relativismo radical. *Persona*, de Bergman, introduce de lleno el tema de la identidad personal y permite ver cómo dos seres en apariencia muy distintos pueden llegar a sentirse identificados el uno con el otro. El análisis que hace Jarvie de Woody Allen lleva a concluir que el genio del

neoyorquino y su humor están preñados por una auténtica preocupación por la seriedad de las preguntas fundamentales sobre la vida humana, como el amor, la verdad, el bien moral y la responsabilidad que conlleva la libertad.

Así con todo, Ian Jarvie logra fundamentar su propuesta de una filosofía del cine y eleva la creación cinematográfica a objeto de reflexión filosófica. Después de todo, actualmente arte y filosofía aún se encuentran trenzados por las inquietudes que suscita la existencia humana.



J. Cabrera (1999). *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Tomás Rico^a

¿Podríamos descubrir una experiencia dialéctica, puramente hegeliana, en la reconstrucción de la familia protagonista de *París/Texas* (Wim Wenders, 1984) o realizar, desde el pensamiento de Nietzsche, una lectura sobre el conflicto entre heroísmo y moralidad en *Siete hombres y un destino* (John Sturges, 1960)? “No, desde luego”, dirán algunos, “puesto que tratar de relacionar la teoría de los existentes de Heidegger con la vida del vampiro Louis Pointe du Lac (*Entrevista con el vampiro*, Neil Jordan, 1994), o meter a Wittgenstein dentro de un carruaje destartado y polvoriento (*La diligencia*, John Ford, 1939) sería pretencioso y vulgarizador, una suerte de falta de respeto a la filosofía y una deformación superficial de los problemas que esta plantea”.

Partiendo de estos presupuestos, Julio Cabrera, en *Cine: 100 años de filosofía*, tratará de adentrarse en un diálogo, siempre aproximativo, *in the margins*, entre la filosofía y el cine, a través de catorce ejercicios en los que abordará, en palabras del propio autor, películas no muy filosóficas con lecturas muy filosóficas; o, mejor dicho, entre problemas filosóficos y películas concretas que servirán de catalizador de aquello que se pretende relacionar. De hecho, el propio autor tratará de vacunarse frente a esta potencial crítica afirmando que todas sus lecturas filosóficas deben catalogarse en el ámbito de la sola introducción (del comienzo, del *echar a andar*) pues, ciertamente, toda cuestión filosófica permite, siempre, un tratamiento más profundo, rico y complejo.

^a Profesor del Filosofisch-Theologisch Instituut Sint-Willibrord (Haarlem-Amsterdam).
E-mail: tomasricomartinez@gmail.com



Zanjado este primer escollo, una de las primeras tesis que plantea el autor, que vertebrará la obra entera y, concretamente, el análisis de cada uno de los filmes, es que estos no solo ilustran ideas filosóficas previas, sino que el propio cine posee la capacidad de pensar y de crear conceptos (y no solo de ilustrarlos). Si Heidegger afirmaba que *la filosofía piensa*, podríamos considerar los filmes como formas de pensamiento, como una experiencia abierta. Y en este sentido, lo que se pretende dejar claro desde un principio es el hecho de que cine y filosofía mantienen, *per se*, una independencia propia que, al mismo tiempo, es susceptible de entrelazarse y servirse mutuamente gracias a propiedades innatas y aspectos propios de uno u otro.

Continuando en esta línea discursiva, Cabrera completará su tesis primera con otro aspecto que va, todavía, un paso más allá: el cine puede ayudarnos a comprender la raíz de muchos problemas filosóficos gracias a la puesta en escena de un equilibrio entre la racionalidad y la emoción. Y será aquí donde el autor introducirá un binomio de conceptos cruciales para su posterior argumentación, como son los *conceptos-idea*, propios de la filosofía, y los *conceptos-imagen*, que concernerían a la experiencia cinematográfica. La conjunción de ambos, proseguirá Cabrera, dará paso a la *razón logopática*, que conjuga la racionalidad lógica y afectiva al mismo tiempo.

Al hilo de esto, cabe señalar que lo distintivo de estos conceptos no está

vinculado a su carácter intelectual, sino al hecho de constituir estructuras captadoras y organizadoras del mundo de naturaleza relacional. De esta manera, lo realmente interesante, lo que desvelará su sentido completo, será la existencia de una *interacción logopática*, consistente en una relación entre el intelecto y el material sensible afectivo.

Esta razón logopática será el eje que sustente la tesis de la obra, pues a través de la síntesis de estos conceptos, de esta *interacción logopática*, que no es sino la conjunción entre filosofía y cine, podrá darse la instauración de la experiencia vivida de un determinado problema filosófico, teniendo en cuenta que aun la más fría de las imágenes está cargada de afecto. No obstante, este carácter tremendo, *patético*, de la imagen, no solo interesa por su carácter afectivo, por su forma de impacto emocional y de consumo pasajero, sino por su posibilidad de estremecer de manera cognitiva, referencial y dadora de sentido.

De hecho, para enfatizar todavía más la retroalimentación de este tándem, afirma el autor que la filosofía no debería presuponerse como algo perfectamente definido antes del surgimiento del cine, sino como algo que podría modificarse a través de este fenómeno tal vez inesperado. Ciertamente, la filosofía, por su propia naturaleza abarcadora y reflexiva, se deja golpear por todo lo que el ser humano hace (como, por ejemplo, el cine).

Para argumentar con más solidez la interacción entre estos conceptos, Ca-



brera presentará ocho consideraciones a modo de subteorías: Un concepto-imagen se instaura y funciona dentro del contexto de una experiencia que hace falta tener para poder comprenderlo. Estos conceptos-imagen del cine, a través de una experiencia instauradora, buscan producir en alguien un impacto afectivo que, a la vez, le diga algo acerca del mundo y del ser humano. A través de esta experiencia, los conceptos imagen tienen la potestad de afirmar algo (recordemos la premisa de que el cine piensa) sobre el mundo, con pretensiones de verdad y universalidad. Al mismo tiempo, conviene afirmar que tanto el cine clásico como el contemporáneo, a pesar de sus diferencias narrativas y estéticas, cuentan ambos con conceptos-imagen. Estos conceptos se pueden desarrollar tanto a un nivel literal como en un sentido abstracto. Por lo tanto, los conceptos imagen no son categorías estéticas, ya que trascienden la mera representabilidad literal. Asimismo, cabe resaltar que los conceptos imagen no son exclusivos del cine, sino que este los ha generado y desarrollado de maneras muy específicas que habrá que entender mediante la exploración de la forma concreta del cine. Finalmente, y teniendo en cuenta lo anterior, afirma Cabrera que los conceptos imagen propician soluciones lógicas, epistémicas y moralmente abiertas y cuestionadoras, despojándose de un hipotético carácter estático en pos de una apertura esencial.

Estas *soluciones lógicas, epistémicas y moralmente abiertas* nos redirigen, automáticamente, a preguntarnos acerca de la relación entre el cine y la verdad (como no podía ser de otra manera en un ensayo que pretenda relacionar cine y filosofía), que el autor empleará a lo largo de toda la obra para resaltar el diálogo entre los filmes y los problemas filosóficos planteados y la posibilidad de que, de la conjunción entre ambos, surja una aproximación a las verdades universales que, tradicionalmente, ha perseguido la filosofía. ¿Puede, por tanto (se preguntará el autor), una ficción singular representar una verdad universal? Existe en el cine, a decir verdad, un componente de artificio, condicionado siempre por el ojo del director o por la técnica del montaje. Pero al mismo tiempo es también evidente que existe, en la imagen, un efecto de choque, de asalto a la sensibilidad (recordemos la famosa teoría del *cine-puño* de Eisenstein), capaz de despertar en el espectador una toma de conciencia con respecto a un problema moral que, tal vez, no se daría leyendo un manual. Por lo tanto, la capacidad del cine de catalizar los conceptos-idea mediante una sensibilización de conceptos nos revela que el componente pático de la imagen (al que nos hemos referido anteriormente) abre una nueva esfera de sentido y una nueva posibilidad de acceso a las verdades universales. Como afirmará Cabrera, partiendo de un caso



particular, el espectador experimentará un impacto afectivo que le abrirá a una universalidad contundente, despertando en él una apelación a lo genéricamente humano, con independencia de situaciones o perspectivas particulares.

Por lo tanto, y teniendo en cuenta todo lo anterior, el verdadero esfuerzo de la obra de Julio Cabrera, que se evidencia en todos y cada uno de los catorce ejercicios “prácticos” que componen el texto, residirá en el hecho de poder leer los filmes filosóficamente, tratándolos, al mismo tiempo, como generadores de conceptos visuales en movimiento, evidenciando así esta interacción logopática.

Para finalizar, a modo de tesis conclusiva, nos gustaría destacar (paradójicamente) una pregunta que se formula

el propio autor y que, al mismo tiempo, ofrece ya, en sí misma, la respuesta y la conclusión: “¿Por qué el cine no formaría parte de esta apertura al ser en vez de ser considerado como una intrascendente diversión óptica? Hay que tratar de ver el cine fuera de los cuadros del escapismo y colocarlo en los de la reflexión”. Y ¿por qué no podemos sentarnos en el sofá a ver *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) y, entre el sonido de las palomitas, la mítica banda sonora de John Williams y el T-Rex intentando comerse al Dr. Grant y a sus amigos, reflexionar sobre la relación del hombre con la naturaleza, alcanzando unas intuiciones similares a las que llegó Francis Bacon después de años de investigación y de observación empírica?



A. Basallo (2016). *Julián Marías, crítico de cine. El filósofo enamorado de Greta Garbo*. Madrid: Fórcola Ediciones.

Álvaro Romero Moreno^a

Para el filósofo español Julián Marías (1914-2005), discípulo y amigo de José Ortega y Gasset y de Xavier Zubiri, las películas son abreviaturas de la vida humana, ensayos de vida, que nos divierten y enriquecen al permitirnos ingresar en otras realidades. El cine, gracias a una determinada secuencia de imágenes o fotogramas, ofrece la posibilidad de representar una historia ficticia que consigue transportar al espectador a otras realidades que son vividas de forma paralela, a modo de vidas de repuesto. Emerge así la importancia pedagógica del cine como lecciones de vida y de su influjo en nuestro comportamiento. La neurociencia viene a confirmar desde el año 1996 esta revivificación o recreación de la realidad gracias al descubrimiento de las neuronas espejo realizado por el equipo del neurobiólogo italiano

Giacomo Rizzolatti. Estas células nerviosas se activan de igual modo al llevar a cabo una acción que al observar cómo esta acción es realizada por otras personas. En este segundo caso vivimos la realidad de la otra persona como nuestra, la comprendemos como si la estuviésemos realizando, de ahí que las neuronas espejo se relacionen con los comportamientos imitativos, sociales y empáticos.

El libro de Alfonso Basallo *Julián Marías, crítico de cine. El filósofo enamorado de Greta Garbo* (2106) va a incidir en esta línea y a recordarnos cómo Julián Marías ya afirmaba en *La imagen de la vida humana* (1956) que “la aportación capital del cine es que recrea una realidad distinta de la nuestra” (Basallo, 2016, p. 36). Esta obra viene a unirse al cada vez más nutrido cuerpo de investi-

^a Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
E-mail: alvaro.romero@ucv.es



gaciones que abordan el influjo del cine en el pensamiento y en la obra filosófica de Julián Marías. De entre estos trabajos destacan las aportaciones realizadas por Fernando Alonso Barahona, discípulo de Marías, e Idelfonso Rodríguez Alcalá en su obra *El cine en Julián Marías: una exaltación estética y antropológica* (2014).

Tres son los requisitos básicos que Marías solicita a una obra cinematográfica para que sea fiel a su condición: imaginación, visualidad y carácter personal. La imaginación como requisito de la vida, ya que para tratar con la realidad indefectiblemente debemos imaginarla, y el cine permite vivir imaginativamente otras vidas. Considera el filósofo vallisoletano que “el hombre tiene una extraña avidez de imágenes” (Basallo, 2016, p. 36), apuntando en una dirección cercana a la que establecía Peter Strawson al relacionar, en su ensayo *Moralidad social e ideal individual* (1974), la enorme atracción que ejerce la lectura de novelas, biografías e historias con la tendencia que tiene la mayoría de la gente a pensarse o a identificarse imaginativamente a sí misma en diferentes momentos con visiones diferentes y con ideales de vida contrapuestos (Strawson, 1974, pp. 70-71). Aunque las neuronas espejo pueden activarse tanto al realizar una acción como al verla, oírla o pensarla, es la información visual la que predomina sobre la aportada por el resto de los sentidos. Por tanto, el cine, arte de la visualidad por excelencia, nos

permite vivir otras realidades, y a diferencia de la lectura o la música, puede ir más allá al mostrarnos visualmente un mundo duplicado, recreado en el que le sucede algo a *alguien*, un mundo en el que la cámara señala el drama personal de la vida humana. Explicaba el filósofo en su libro *La felicidad humana* (1987) que el cine “es una expansión o dilatación esencial hacia lo irreal e imaginario” (Marías, 1987, p. 192), nos ayuda a tratar con la realidad y a comprender la vida humana singular de cada persona, y con ello a articular el *yo* y el *quién* de las dos preguntas radicales de la realidad humana, ¿quién soy yo? y ¿qué va a ser de mí? El cine visualiza y pone en imágenes otro mundo, encarnado por actores y actrices que se superponen sutilmente a sus personajes, que recrea el drama de la vida de *alguien* con dimensión personal propia.

El arte cinematográfico puede mostrar una pluralidad de perspectivas para, dependiendo del contenido de cada película, posibilitar la activación de unas determinadas neuronas espejo, que con su influjo pueden modificar e influir en nuestro comportamiento; de ahí la importancia educativa del cine. Así, por poner un ejemplo, una exposición excesiva a películas violentas puede fomentar conductas agresivas, hecho que modifica nuestra estructura empírica y experiencial, nuestra historia personal y vivencial. El cine, como imagen proyectada de la realidad, ayuda a comprender cada vida particular, porque de



algún modo todos nos calzamos los zapatos de Atticus Finch, interpretado magistralmente por Gregory Peck, y echamos a andar con ellos en el desenlace de la película *Matar a un ruiseñor*, dirigida por Robert Mulligan.

En el libro de Basallo se realiza un detallado análisis de la extensa producción de artículos, cerca de mil quinientas críticas cinematográficas, que escribió semanalmente Julián Marías durante más de tres décadas (desde 1967 a 1997) en *Gaceta Ilustrada* primero y en *Blanco y Negro* después, escritos que parten del cine para convertirse en profundas críticas antropológicas. Para Basallo, “leer a Marías crítico de cine es descubrir ese trenzado de todos los saberes humanísticos, invisible para el espectador común, pero que él va revelando cuando desentraña las historias de ficción de la pantalla” (Basallo, 2016, p. 13). Esta obra aporta una imagen ampliada del autor de *Antropología metafísica*, como filósofo, ensayista y escritor, al sintetizar los aspectos más importantes tratados en sus críticas y artículos sobre cine, escritos en los que precipitan tanto su hondura filosófica, su escritura expresiva, concisa y diáfana, como su talante humanista y sus lúcidas interpretaciones culturales.

Si las críticas de Julián Marías tratan de orientar al público acerca de la calidad de la película analizada, en la obra de Alfonso Basallo se ponen de relieve las cualidades del filósofo como crítico de cine. La obra se articula en siete capítulos precedidos por una introducción.

El autor, siguiendo con el modelo de las críticas de Julián Marías, se apoya en los títulos y subtítulos de capítulos y apartados para describir, valorar y orientar al lector-espectador. Estos títulos y subtítulos trazan el mapa de ruta de la obra, como en el caso del subtítulo del libro, *El filósofo enamorado de Greta Garbo*, que enmarca el posicionamiento de Julián Marías como filósofo enamorado de una actriz genial que es capaz de enriquecer la realidad adaptando sus personajes cinematográficos a su propia personalidad. En la Introducción “‘Prefiero el *western* al Festival de Cannes’ (El crítico que no quería serlo)”, Alfonso Basallo se adentra en la figura de Julián Marías como articulista libre e independiente, subrayando su faceta de hombre honrado, sin fisuras y que jamás engañó a sus lectores, de autor que prefiere el cine que gusta al gran público sobre aquel que va dirigido a selectas minorías gustosas de poses, experimentalismos y artificiosidad. La vida real, más próxima al *western*, está alejada del *postureo* vanidoso y superficial propio del Festival de Cannes.

En el primer capítulo, “Una vida de cine (Semblanza de Julián Marías)”, Basallo realiza un recorrido por la vida del filósofo centrándose en sus cualidades intelectuales y personales, aspectos todos ellos que dieron coherencia, integridad y autenticidad a su trayectoria vital, siempre en continua búsqueda de la verdad, orbitando alrededor de su preocupación personal y trascendente de



la persona. Su entereza, honradez intelectual, integridad, apertura al mundo y a los demás sin prejuicios, con entusiasmo, ingenuidad y confianza hacen de Julián Marías un hombre de una pieza, en el que la conexión razón-corazón y sabiduría-amor son un máximo común denominador. Basallo muestra la hibridación a partes iguales del escritor y del filósofo, siendo su faceta de crítico cinematográfico la que le proporciona el espacio ideal para desarrollar sus análisis y críticas antropológicas. Contemplando o reflexionando sobre películas se sumerge en los grandes temas de la vida humana, configurando una antropología del cine que deviene en análisis filosófico de la vida humana en todas sus dimensiones vitales.

El segundo capítulo, “Maestro sin escuela (Pionero de la crítica antropológica)”, remite a la singularidad de los escritos del personaje analizado. Los títulos de las secciones del capítulo ya nos aportan una sustanciosa información. En la sección “¿Simple cinéfilo, ensayista o crítico?” distingue entre los artículos de corte ensayístico y los ensayos críticos. En “Una Historia crítica del Cine vista por Marías” pone de manifiesto cómo el compendio de todos sus artículos presenta una excelente panorámica de la historia del cine. En las secciones “Fórmulas de síntesis: Crítica antropológica” y “Argumentación de las críticas: por qué *El Padrino* es inteligible y *Barry Lyndon*, tediosa” da cuenta de la metodología empleada para poder

realizar la crítica, argumentando razonablemente la valoración o juicio emitido ante una película, siempre con el objetivo principal de orientar al espectador, porque –como el propio Basallo expone– Marías era espectador antes que filósofo, objetivo que sigue explicitándose en las dos últimas secciones del capítulo: “Un canon exigente, Tom Cruise y la ‘trata de blancas’” y “La película debe ser fiel a sí misma”.

Sigue el autor profundizando en la excepcionalidad de Julián Marías en su tercer capítulo, “Insobornable, independiente y creativo (Actitud y cualidades como crítico de cine)”, al señalar la preponderancia del Marías espectador entusiasta al Marías crítico argumentativo. El filósofo anteponía la fruición estética a la razón valorativa. Ingenuidad, sorpresa, asombro e inocencia eran sus premisas de partida ante una película, para posteriormente dejar paso a sus juicios y razonamientos opinados, honestos, ecuanímenes e independientes, desde la posición del crítico cualificado que exige a cada película calidad, emoción, ingenio y apertura a nuevas perspectivas que dilaten la visión del mundo y de la vida humana.

El exhaustivo análisis técnico realizado por el autor en “Puro cristal de Murano (Estructura y estilo de las críticas)” deviene en una especie de decálogo para el ejercicio de la crítica cinematográfica. Sus secciones van desgranando las exigencias que Marías establece en sus críticas, como por ejemplo en “El arte



de titular: entre la valoración y la descripción”, en “Primer mandamiento del crítico: no desvelarás el desenlace”, o en la importancia de la dirección, del libreto y de la realidad de los actores. Destaca Basallo la inteligibilidad, claridad, precisión, corrección gramatical y creatividad de las críticas, así como la riqueza de las reflexiones antropológicas, culturales, sociológicas o filosóficas que en ellas se plasman, siempre empleando un lenguaje cercano, comprensible y divulgativo.

Los capítulos quinto, “Atticus contra James Bond, John Ford contra Resnais (Criterios de valoración sobre directores y películas)” y sexto, “El ‘Actor’s Studio’ de Marías (Criterios de valoración sobre los intérpretes)”, sirven al autor para volver a subrayar la importancia que en las críticas cinematográficas de Marías tiene la persona y su dimensión social. El cine enriquece la realidad al ofrecer una posibilidad extraordinaria de convivencia virtual. De este modo y en sintonía con este personalismo vital, Basallo elige algunos títulos para las secciones que permiten enfatizar este posicionamiento: “Sin persona no hay drama humano”, “James Bond, paradigma de persona reducido a cosa”, “El misterio de la persona en el cine de Welles y Minnelli”, “*El Circo y Matar a un ruiseñor*, dos paradigmas de cine personal”, “Carácter personal: Clint Eastwood más que un actor es un sombrero”, “El primer plano, factor de personalización”, “Los eclipses de la persona: psicoanálisis, sexo y violencia” o “Ilusión

de vida” son algunos ejemplos de ello. El actor debe ser auténtico y actuar en sintonía con el modo como se comporta en la vida real, mediante una vibración por simpatía que le permite realizar una superposición sutil, adaptando el personaje a su propia personalidad. No debe permitir que el personaje suplante a la persona, ni la persona al personaje, porque el gran actor no debe alejarse demasiado de su personalidad.

En el último capítulo, “Baroja enamorado de Shirley MacLaine (La huella de la literatura y la filosofía en las críticas de Julián Marías)”, Basallo explicita las conexiones que Marías establece con el mundo de la filosofía y la literatura. El filósofo vallisoletano redacta sus críticas interconectándolas con el pensamiento y las obras de filósofos (Aristóteles, San Agustín, Descartes, Blaise Pascal, Kant, Kierkegaard...) y escritores de la tradición narrativa de Occidente (Dante, Shakespeare, Goethe, V. Hugo, A. Dumas, J. Verne...), con clásicos españoles (Cervantes, Calderón, Quevedo Moratín, Zorrilla,...), con autores de la generación del 98, y con pensadores y escritores contemporáneos (Kafka, Gabriel Marcel, Thornton Wilder...).

El libro de Alfonso Basallo cuenta con un alto grado pedagógico, al reunir las más de 350 películas, directores, actores y actrices, que aparecen en las críticas de Julián Marías, contando con el ilustrativo apoyo de más de 140 fotografías con escenas de películas reseñadas que permiten contextualizar de un



modo más detallado y claro lo expuesto. Leer el libro de Basallo es dejar en suspenso el peso de la vida para volverse a otra cosa, es sumergirse en el universo cinematográfico de Julián Marías, intelectual capaz de desvelar la realidad humana y cultural. El gran tema del cine es el drama de la vida humana, y Marías es un ávido y fino observador de la realidad desde el prisma antropológico y humanista. “La fabulosa aprehensión

de la realidad, que es la hazaña mayor del cine, se hace librándose de ella, escapando a sus límites, no tratando de ‘reflejarla’ o ‘copiarla’ sino al revés: duplicándola *imaginativamente*, saliéndose de ella para volver a dominarla con ese instrumento tremendo que llamamos ficción” (Basallo, 2016, p. 180). Disfrutar con la lectura de este libro es *dilatar la vida*, al proporcionarnos más fuerza para seguir adelante.

