
Julián Marías, un filósofo de cine

Alfonso Basallo

El primer crítico que escribió sobre *Doctor Zhivago* (1966), *Verano del 42* (1971), o *El silencio de los corderos* (1991) en la prensa española no era periodista sino filósofo. No era un cronista sino un metafísico. Se llamaba Julián Marías (1914-2005), era discípulo de Ortega y Gasset, autor de libros tan leídos como *Historia de la filosofía*, *La España inteligible* o *La educación sentimental*, y uno de los mayores intelectuales de España en la segunda mitad del siglo xx. El centenario de su nacimiento (1914) nos brinda una oportunidad para abordar esa faceta, de insospechada relevancia.

¿Filósofo cinéfilo, ensayista interesado por el séptimo arte, escritor atraído por glamurosas actrices como el Azorín de la se-nectud? ¿Qué era Marías? Y ¿qué importancia tiene ese rasgo en el conjunto de su trayectoria? En mi tesis doctoral «Julián Marías, crítico de cine», defendida en la Universidad San Pablo-CEU, trato de resolver la ecuación, tras analizar el millar y medio de críticas

que publicó durante casi cuatro décadas en *Gaceta Ilustrada* (1962-1982) y *Blanco y Negro* (1988-1997).

La principal conclusión es que su actividad de crítico de cine no es indisociable de las de filósofo y escritor, sus dos grandes vocaciones. Al contrario, que Marías dedicase casi treinta años de su vida a escribir sobre cine, publicando casi 1.500 artículos, no es una anécdota pintoresca en su trayectoria, sino consecuencia natural de su actitud ante la filosofía y la escritura.

«Ver es pensar con los ojos» escribe, siguiendo a Ortega y a Goethe, a propósito de las versiones cinematográficas de Simenon. Marías concebía la filosofía como «la visión responsable». Y sostenía: «siempre he creído que mirando se hacen las tres cuartas partes de toda filosofía que no sea una escolástica». Y mirando cine, viendo películas, Marías hizo antropología. Posiblemente no tendríamos obras capitales de la filosofía española como *Introducción a la filosofía*, *Antropología metafísica* o *Persona* si Marías no hubiera contado con ese laboratorio de ideas que eran las películas, ni esas «abreviaturas de la vida humana» que eran las historias de ficción encarnadas por los actores.

Pero, a diferencia de otros filósofos que se han ocupado sobre el cine, como es el caso de Fernando Savater o Eugenio Trías, Marías no se quedó en ensayos teóricos y esporádicos, sino que plasmó sus ideas sobre cine y sus veredictos sobre películas en artículos semanales, a pie de obra de la rotativa. Esos artículos responden a la *otra* vocación del filósofo: la de escritor, la de articulista, que se materializa en libros divulgativos y en colaboraciones periodísticas, a lo largo de medio siglo en *ABC*, *La Vanguardia*, *La Nación* de Buenos Aires. Si buena parte de su filosofía se nutre de horas de cine, buena parte de sus libros nacen de los millares de artículos publicados en periódicos. Julián Marías concibe el periodismo como cauce para transmitir su obra, siguiendo el consejo de su maestro, Ortega y Gasset:

«he hecho que mi obra brote en la plazuela intelectual que es el periódico».

No es casual que hayamos mencionado dos veces a Ortega. Fue su maestro quien le descubre la importancia de la «visión» para hacer filosofía; y del «periodismo» para divulgarla. El autor de *El Espectador*, era él mismo un permanente y voraz curioso, un entomólogo del espectáculo que le ofrecía la vida, un cinéfilo en potencia, y logró transmitirle a su discípulo esa actitud de permanente asombro. Aunque irónicamente Marías no logró contagiarle su pasión cinéfila: refiere como un acontecimiento excepcional la vez que le llevó a ver el thriller *La dama desconocida*, de Robert Siodmak, cuando Ortega regresó del exilio portugués en 1945.

De Buster Keaton a Aristóteles

¿Cómo llegó a interesarse Marías por el cine? En realidad, fue espectador de cine antes que metafísico: conoció antes a Chaplin y a Buster Keaton que a Aristóteles. De niño, en pleno cine mudo, veía películas «de aventuras, del Oeste, históricas, comedias» y cita expresamente *La dama de Monsoreau*, una adaptación de Alejandro Dumas, en su autobiografía *Una vida presente* (1988). Siendo estudiante durante la II República alimentó su afición viendo películas policiacas con el también filósofo Xavier Zubiri; con los años llegó a tener un conocimiento enciclopédico del séptimo arte, y debutó como articulista de cine en *Gaceta Ilustrada*, en 1962.

Pero, junto al análisis de películas, directores e intérpretes, Marías desarrolla un interés especulativo sobre lo que se podría llamar filosofía del séptimo arte. En ensayos antropológicos como *Introducción a la filosofía* (1947), *La imagen de la vida humana* (1956), *Antropología metafísica* (1970), o *La educación sentimental* (1992) esboza lo más parecido a una teoría del cine, con intuiciones certeras: «la cámara

es el dedo que señala»; el cine recrea «una realidad distinta de la nuestra»; y es «un arte de la imaginación» que responde a la «extraña avidez de imágenes que tiene el hombre», porque «para tratar con la realidad no tengo más remedio que imaginarla».

En su *Reflexión sobre el cine*, discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1990, Marías dirá que el cine es «ni más ni menos el arte del siglo XX», y reconocerá lo que su filosofía debe a la pantalla: «descubrí [...] que puede haber una “antropología cinematográfica”, porque el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un *análisis del hombre*, una indagación de la vida humana».

Marías ha hecho filosofía viendo a Alain Delon en *El silencio de un hombre*; a Burt Lancaster en *El nadador* o *El gatopardo*; a Liv Ullman en *Gritos y susurros*; a Julia Roberts en *Pretty woman*; a Cary Grant en *Con la muerte en los talones*; o a Omar Shariff y Julie Christie en *Doctor Zhivago*. Y luego transmitía sus hallazgos no en congresos o foros académicos sino en las páginas de *Gaceta Ilustrada* y *Blanco y Negro* destinadas a un público amplio.

En este sentido, Julián Marías es un crítico atípico, a caballo entre la reseña y el ensayo, entre observaciones técnicas sobre el color, el doblaje o el trabajo de los actores y los grandes temas: el azar, la libertad, el amor, la muerte o la persona.

Así, mientras elogia a Steven Spielberg por la magia y la inspiración de *ET* (1982) se plantea un problema filosófico: el alienígena protagonista no es un animal, tampoco un ser humano, posee vida inteligente y vida personal. Tiene corporeidad, es capaz de comunicarse con otros, pero ¿se le puede considerar persona? El pensador recurre a su obra más emblemática *Antropología metafísica* y aplica criterios filosóficos para concluir que el extraterrestre de Spielberg tiene «una vida personal con otra estructura empírica», distinta de la persona humana, y por eso titula su crítica «Una persona no humana».

El thriller de Jonathan Demme *El silencio de los corderos* (1991) le da pie para sacar punta antropológica al canibalismo: «lo que necesitamos devorar no es la carne de nuestros prójimos, pero sí algo más profundo y radical: sus vidas. De ellas nos nutrimos, con singular avidez y en muy diversas formas que van desde el cotilleo hasta el amor más hondo y personal».

Y es capaz de reflexionar sobre el amor viendo un drama erótico o un western. El drama erótico es *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci, a raíz del cual observa «nunca nos enamoramos de un cuerpo, sino de un rostro porque el rostro es mínimamente erógeno y máximamente erótico», y que «la sexualidad pierde todo su significado cuando se la aísla de la personalidad y del amor». El western es *El último atardecer*, de Robert Aldrich, sobre el que escribe: «el amor –al contrario que el mero “sexo”– es la potencia personalizadora por excelencia». Y argumenta: porque el amor «hace que el hombre o la mujer dejen de ser “cualquiera” para ser “únicos”».

Los títulos, en fin, de muchas de sus críticas expresan esa conexión con la antropología. «El azar» sobre *El puente de Waterloo*, de Mervyn Le Roy; «La lengua y el temple de la vida» sobre *My fair Lady*, de Cukor; «El uso de la imaginación» sobre *Qué bello es vivir*, de Capra; «La vocación» sobre *El detective*, de Gordon Douglas; «La sensualidad», sobre *El marido de la peluquera*, de Patrice Leconte; «La condición humana» sobre *El planeta de los simios*, de Franklin J. Shaffner; «Las trayectorias» sobre *Besos robados*, de François Truffaut; o «La muerte de la vida privada» sobre *Doctor Zhivago*, de David Lean.

Esta antropología cinematográfica, que ha estudiado Ildefonso Rodríguez Alcalá en su tesis doctoral «El cine en Julián Marías, una exaltación estética y antropológica», es una de las aportaciones más originales del pensador español, adelantándose a otros filósofos como los mencionados Savater o Trías, o al norteameri-

cano Stanley Cavell, que buscó conexiones entre la *screwball comedy* de los años treinta y Wittgenstein o Kant en su célebre ensayo *La búsqueda de la felicidad: la comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (1981).

Pero quien leía las críticas de Marías no tenía la sensación de estar atrapado en un tratado abstruso ni en la pedante exhibición de quien se iba por cerros de Ubeda filosóficos. Porque, sin renunciar a su dosis de ensayo antropológico, el filósofo descendía al veredicto sobre la película, el director y los intérpretes, para aconsejar al lector si merecía o no la pena verla. Es decir, que cumplía con la función exigible en el crítico de cine: juzgar la obra para orientar al potencial espectador.

En ese sentido, se distingue Marías de otros escritores e intelectuales que se han aproximado al séptimo arte. Lo han hecho con un prurito intelectual, como Francisco Ayala o Fernando Vela, pioneros en sus estudios sobre cine en España; o con un interés cultural, con algunas motas de voyeurismo, como es el caso de Azorín (autor de *El cine y su momento*). O incluso, con pasión cinéfila, como los contemporáneos Antonio Muñoz Molina o Juan Manuel de Prada, pero no se han dedicado profesionalmente a la crítica. Habría que salir de España y buscar en el de Guillermo Cabrera Infante el caso más parecido a Marías.

Maestro sin seguidores, el caso de Marías es un híbrido casi perfecto de crítico y filósofo a partes iguales, *fifty-fifty*, o como lo ha calificado más académicamente Helio Carpintero, un crítico antropológico.

La Historia del Cine vista por Marías

Y todo ello sin olvidar el orteguiano matiz periodístico, la cita semanal con los lectores en la «plazuela» del periódico, la profesio-

nalidad que le llevó a escribir millar y medio de críticas sin faltar prácticamente ni una semana (salvo muy contadas excepciones) a lo largo de casi cuatro décadas, lo cual le permitió abarcar buena parte de la Historia del Cine.

Nótese que, con pocas excepciones, no hay película relevante (bien por sus premios, su rendimiento en taquilla o su interés objetivo), que no haya sido analizada por Julián Marías de las estrenadas en esos 35 años (1962-1997). Sin contar con otros muchos títulos destacados del séptimo arte –del periodo anterior a 1962– que el filósofo analizó al verlos en repeticiones en salas o en televisión. De forma que se podría esbozar una Historia del Cine, vista por Julián Marías, desde Griffith a Tarantino, pasando por Murnau, Preminger o Truffaut. Empeño que está por culminar, más allá de meritorios intentos como el de Fernando Alonso Barahona, uno de los grandes expertos en la antropología cinematográfica del pensador.

Sin ánimo exhaustivo se pueden apuntar algunos títulos del periodo en el que Marías escribió para los dos semanarios mencionados:

Años sesenta: *Desayuno con diamantes*, de Blake Edwards; *West side story*, de Robert Wise; *El hombre que mató a Liberty Valance*, de John Ford; *El gatopardo*, de Visconti; *Jules et Jim*, de François Truffaut; *Ocho y medio*, de Federico Fellini; *Blow up*, de Antonioni; *Un hombre para la eternidad*, de Fred Zinnemann; *Persona*, de Ingmar Bergman; *Romeo y Julieta*, de Franco Zeffirelli; *2001, una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick.

Años setenta: *The french connection*, de William Friedkin; *El mensajero*, de Joseph Losey; *El padrino*, de Ford Coppola; *La huella*, de Joseph L. Manckiewicz; *El espíritu de la colmena*, de Victor Erice; *Amarcord*, de Fellini; *Gritos y susurros*, de Ingmar Bergman; *Alguien voló sobre el nido del cuco*, de Milos Forman; *La guerra de las galaxias*, de George Lucas; *El árbol de los zuecos*, de Ermanno Olmi; *Alien*, de Ridley Scott.

Años ochenta: *ET*, de Steven Spielberg; *El último emperador*, de Bernardo Bertolucci; *Los muertos*, de John Huston; *El festín de Babette*, de Gabriel Axel; *Cinema paraíso*, de Giuseppe Tornatore; *Delitos y faltas*, de Woody Allen.

Años noventa: *Muerte entre las flores*, de los hermanos Coen; *Cyrano*, de Jean Paul Reppeneau; *El silencio de los corderos*, de Jonathan Demme; *Thelma y Louise*, de Ridley Scott; *Sin perdón*, de Clint Eastwood; *La edad de la inocencia*, de Martin Scorsese; *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis; *Pulp fiction*, de Quentin Tarantino.

Tras los pasos de T. S. Eliot

Otra singularidad de Julián Marías, es la creatividad de sus críticas, rasgo que le diferencia de la mayor parte de sus colegas. Al hacer la interpretación o exégesis de las obras cinematográficas, situándolas en contextos culturales, Marías enriquece sus textos y hace significativas aportaciones al lector para que comprenda mejor esa película, siguiendo así la exigencia que reclama aliento creador a la crítica, como preconizan T. S. Eliot, C. S. Lewis, W. H. Auden o Eugenio D'Ors.

Es lo que hace, por ejemplo, con *My fair lady*, de George Cukor, el musical inspirado en el *Pígalión*, de Bernard Shaw, sobre la transformación de una florista londinense, de baja extracción y malos modales, en una dama, gracias al empeño de un profesor de Lengua. Marías da un rodeo ensayístico para ofrecer al lector el significado exacto de la película, de suerte que al potencial espectador no se le escape el sentido verdadero de *My fair lady*.

Explica que «el tema de *My fair lady* es el inglés», y añade: «la lengua inglesa es un realidad primariamente fonética y no morfológica o sintáctica. Es decir, que no se trata de palabras o de frases, sino de sonidos». Hay una conexión entre los sonidos y los mo-

dales (o «*manners*»): «el centro de organización de las *manners* es lingüístico y sobre todo fonético». De manera que es frecuente en la lengua inglesa «la expresión a *well-educated voice* (literalmente una voz bien educada)». Y ahí conecta Marías con el filme de Cukor: «Dicho con un poco de exageración [...] en inglés se supone que se empieza por pronunciar bien y se termina siendo una dama».

Analiza *El Padrino*, en clave política, en una crítica titulada significativamente *Ragione di stato*: «Al leer y ver *El padrino* he estado pensando todo el tiempo en los comienzos del Estado moderno a fines del siglo xv y comienzos del xvi, en Maquiavelo y Richelieu, [...] en la invención de la razón de Estado. De eso trata *El padrino*, esta es su clave, el núcleo de su argumento».

O emparenta *El golpe*, de George Roy Hill, con la picaresca del Siglo de Oro. Observa Marías que los personajes de Robert Redford y Paul Newman no quieren matar al poderoso gángster (Robert Shaw), «lo que pretenden [...] es estafarlo en gran escala y ponerlo en ridículo, burlarse de él» y ese es, justamente, «el núcleo vivaz de la novela picaresca española». El motor del pícaro no es el hambre ni el resentimiento, sino el ingenio: «El pícaro pretende ser más listo que el otro, “quedar encima”, engañarlo, y por supuesto, conseguir alguna ventaja, pero sobre todo mostrarle que lo han engañado, que ha hecho el primo, que no se puede comparar con él».

Coherente con su concepto del cine, los veredictos de Marías sobre la calidad de las películas no se rigen por el capricho o el gusto subjetivo, sino que responden a una serie de criterios, presididos por el rigor, que constituyen un método propio, basado en su personal visión del séptimo arte.

El filósofo establece tres requisitos imprescindibles: visualidad, carácter personal e imaginación, sin los cuales el cine no es fiel a su vocación. Exige que los directores narren con rigor, fluencia narrativa, coherencia artística, autenticidad y concisión.

Atticus contra Goldfinger

Pero quizá el más definitivo de esos criterios sea el carácter personal. Sostiene Marías que sin persona –y persona en toda su complejidad–, no puede haber historia. De suerte que la obra cinematográfica deviene «pura visualidad», «virtuosismo técnico». El paradigma de personaje reducido a «cosa», a autómata que se limita a acumular aventuras, es un mito del cine contemporáneo: James Bond. Julián Marías sostiene que ni al agente 007 ni a sus rivales se les puede llamar «personas»: «No alcanzan –ni siquiera el protagonista– ese mínimo “quién” que haría de ellos personas», dice a propósito de *Goldfinger*. En ese tipo de filmes son todo acción: «disparos, emboscadas, luchas, “amores” –digámoslo así– fulminantes con hermosas y provocativas mujeres» pero, paradójicamente, tal acumulación de ingredientes divertidos deja al espectador «indiferente».

En el extremo opuesto, pone Marías como ejemplo de personalización un filme como *Matar un ruiseñor*, de Robert Mulligan (basada en la novela homónima de Harper Lee) sobre los recuerdos de una pequeña de seis años en el Deep South. Esa personalización se plasma en la relación de la niña y su hermano mayor con su padre –el abogado que interpreta Gregory Peck. Una «relación personalísima», en la que significativamente los niños se dirigen a él por su nombre de pila: «le llaman Atticus, no “padre” o “papá”».

Esos criterios le permiten elogiar a Preminger por su elegancia; Lubitch por su discreción; a Hitchcock por su mezcla de rigor e inventiva; a John Ford o Fritz Lang por su fluencia narrativa; a Capra o Howard Hawks por su imaginación. Y, *sensu contrario*, reprochar a Rainer Werner Fassbinder su pedantería; al Caccyannis de *Zorba el griego* el exceso de subrayados (lo que llama gráficamente letra cursiva); o al Bergman de *Gritos y susurros* su falta de inteligibilidad. En ocasiones un mismo cineasta merece

elogios y objeciones, como Fred Zinnemann al que encomia por el carácter universal de *Sólo ante el peligro*; y al que reprocha la falta de fluencia narrativa en la excesivamente teatral *Un hombre para la eternidad*.

Para el filósofo, el cine descansa en la realidad de los actores y para juzgarlos exige que la criatura de ficción encarnada por ellos sea una persona única e insustituible, y no un estereotipo.

Lo cual es especialmente relevante para Julián Marías porque la despersonalización de los actores tiene mucho que ver con la despersonalización del cine en las últimas décadas del siglo XX, que el pensador denuncia sobre todo en sus artículos de *Blanco y Negro* (1988-1997).

Para llegar a la genialidad, el actor no debe limitarse a prestar su personalidad a la criatura de ficción, sino que debe apropiarse del personaje, hacerlo suyo, mediante lo que Marías llama una «superposición sutil», sin dejar de ser él mismo. Los actores capaces de insuflar vida a esas criaturas sin dejar de ser a la vez ellos mismos eran quienes lograban esa cima para Marías: Chaplin, Greta Garbo, Spencer Tracy, Gary Cooper, James Stewart, John Wayne, José Ferrer, Shirley McLaine, Audrey Hepburn, Mas-troianni, Alain Delon, Jean Gabin, Jeremy Irons o Daniel Day-Lewis, entre otros.

El western antes que el Festival de Cannes

Algunos han reprochado a Julián Marías que no dominara el lenguaje cinematográfico; que prefiriera el western al Festival de Cannes –como él mismo llegó a escribir–; que careciera de tranca; que rehuyera el cine experimental; que le gustaran las actrices guapas y los héroes sin tacha, o que considerase superiores a los actores del Hollywood clásicos por encima de los del Actor's

Studio. En pocas palabras que fuera demasiado amateur, que no tuviera reparo en demostrar gustos populares.

Sin embargo, esta actitud (interés solo sobre lo que tenía ante sus ojos en la pantalla –y no lo que había detrás de ella–, entusiasmo, ingenuidad) que, a priori, podría parece un inconveniente para la labor de quien debe analizar películas, se convierte en el caso de Julián Marías en la raíz de su labor como crítico y como puente entre la obra analizada y el espectador.

Porque como él mismo explica, la ingenuidad y la capacidad de asombro son el punto de partida para entender y valorar una determinada manifestación artística: «sin ingenuidad es muy difícil entender ni gozar nada». Y para emprender una tarea intelectual –como la suya– o artística –como la de los cineastas–: «La creación requiere muy complejos saberes y experiencias, pero todavía una condición más, la primordial: la capacidad de recuperar la inocencia, de abandonarse al asombro, la sorpresa, la ingenuidad, el descubrimiento, el entusiasmo».

«Me revestí de inocencia, me senté en la butaca, y abrí los ojos» escribe, por ejemplo, cuando se dispone a ver *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, de Vincente Minnelli.

Algo no muy distinto de lo que reclama de los críticos literarios Dámaso Alonso: «La intuición del lector, no hay más que eso». Y Miguel García Posada apostilla: «Sin esa intuición todo sobra».

No es preciso ser crítico profesional para desentrañar el meollo de la obra analizada, hacer una aportación creativa al estudio de la misma y transmitirle todo eso al lector, desde papel intérprete. Como recuerda García Posada, «Ortega no era un crítico profesional pero sabía ir al meollo de las obras».

Esa misma actitud es la que exige Marías a los cineastas. Les reclama inocencia: «¿Hay algo más “inocente” que el gesto del Creador –del único creador verdadero–contemplando lo que ha ido saliendo de su mano y viendo que “era muy bueno”?»; y les

reclama entusiasmo: «No se puede crear más que desde el entusiasmo. La Creación –conviene no olvidarlo– es obra de amor y ese amor es efusión, desbordamiento hacia afuera de la propia realidad que se vierte».

Esa actitud explica que Marías tienda a defender las películas que sin renunciar a la calidad gustan al público y que tienda a desconfiar del experimentalismo y la artificiosidad de otro tipo de cine.

Hace suyo el criterio popular a la hora de valorar las películas: «Siempre he creído que cuando una película no gusta al público no es realmente buena», escribe en *Blanco y Negro*, ratificando una idea que había plasmado años atrás en su ensayo *La imagen de la vida humana*.

E incluso, llega a invitar al lector a rebelarse, tomando nota de los malos directores o películas, cuando no colman sus expectativas como espectador: «Es menester que exijan lo que es debido: calidad, emoción, invención, ingenio, presencia de realidades interesantes, actores a cuyas vidas guste asistir, perspectivas nuevas que dilaten la visión del mundo y de la vida humana. En eso consiste el cine».

Y constata cómo ese tipo de cine resiste mucho mejor el paso del tiempo que el de otro pretendidamente más culto o exquisito: el de directores como Chaplin, Ford, Hitchcock, o actores como Katharine Hepburn o Cary Grant «que no nos cansamos de ver» frente al de «"genios" indiscutibles» –apunta irónicamente– como «Ingmar Bergman, Buñuel, Truffaut, hasta Pasolini [...] o Fellini, que puede remontarse hasta *Amarcord*, o descender hasta *Y la nave va*». Explica que una de las causas de la decadencia del cine europeo es precisamente «su propensión al divismo, al narcisismo, al endiosamiento de los directores».

Una alusión al filósofo Bertrand Russell sintetiza la actitud de Julián Marías respecto al cine y su recelo frente a la preten-

ciosidad y la pedantería. Refiriéndose a *El año pasado en Marienbad* (1959), de Alain Resnais, señalaba en *Gaceta Ilustrada* que «personajes eminentes» la han cubierto de elogios, llegando a decir que hasta ella «todo ha sido “la edad de piedra”». Y afirma: «pensé que, realmente, la “edad de piedra” había sido bastante soportable, ya que hasta ahora la pantalla nos había dado una dosis considerable de placer, emoción y belleza». Y es entonces cuando cita al autor de *Principia mathematica*: una de «las eminencias asombradas» ante *El año pasado en Marienbad* «—creo que Bertrand Russell— califica el cine de “espectáculo idiota”, y esto puede ya servir de orientación».

No se casaba con nadie

Precisamente su amateurismo le libró de las peores tentaciones que acechan habitualmente al crítico, comenzando por la parcialidad o la falta de independencia. También en este aspecto es atípico Marías: no se deja llevar por filias y fobias; ni por polémicas ideológicas, partidistas o bizantinas; ni por políticas de autores. Paradójicamente su ir por libre, le confería una independencia que brilla por su ausencia en buena parte de la crítica de cine. Eso le permite ir contracorriente al discrepar sobre obras alabadas unánimemente como *Ocho y medio*, de Fellini; *2001*, de Kubrick; *Alguien voló sobre el nido del cuco*, de Milos Forman, o *Forrest Gump*, de Zemeckis. O que sea singularmente severo con Ingmar Bergman, con alguna excepción como *Fresas salvajes*. O que dejara en evidencia el papanatismo de quienes alabaron en los años sesenta a Antonioni, tomando prestada de Eugenio D’Ors la hipérbole «Oceanografía del tedio» para referirse a *El grito* y *La noche*.

Esa ingenuidad y esa capacidad de asombro le lleva a aceptar, sin prejuicios, propuestas innovadoras, como la de Quentin Ta-

rantino con *Pulp fiction*, que elogia por la coherencia de su guión, a pesar de su rompedora estructura narrativa. Es decir, que Marías no imita a la mujer de Lot, ni se queda ensimismado en el pasado dorado de Hollywood, como se puede apreciar cuando en las críticas de su última etapa, en *Blanco y Negro*, valora a cineastas emergentes de los años noventa como Spike Lee, Alfonso Arau, Kenneth Branagh, Wayne Wang o Tim Burton.

Esa pasión por el cine era paralela a las otras dos grandes pasiones de su vida: la verdad, y su mujer, Lolita Franco (1914-1977), a la que José Luis Garci atribuye, en parte, la autoría de las críticas: estas «eran como el resultado de una historia de amor». No se entendería bien a Julián Marías si no se toma en cuenta esa dimensión.

El amor al cine no era muy diferente del amor a la verdad, o el amor a la gran compañera de su vida, Lolita. El amor es la clave de bóveda de Marías, que explica su trayectoria personal e intelectual. También en esto sigue la estela de su maestro, que dejó escrito en *Meditaciones del Quijote*, «la filosofía es la ciencia general del amor».

No es casual que Mary Santa Eulalia titulara su semblanza «El filósofo que amaba el cine». O que su biógrafo, Rafael Hidalgo, hable del «filósofo enamorado». El amor fue su guía de vida, su guía de cine. Parece como si el pensador hubiese seguido el consejo que el proyeccionista Alfredo da al pequeño Totó en *Cinema Paraíso*: «Hagas lo que hagas, ámalo».

A. B.