

## **Acerca de la sensibilidad del espectador de cine según Julián Marías**

### **About the sensibility of the cinema spectator according to Julián Marías**

**Juan Granados Valdéz**

Universidad Autónoma de Querétaro, México  
[juan.granados@uaq.mx](mailto:juan.granados@uaq.mx)

#### **Resumen:**

No es desconocida la experiencia que con el cine, en el cine o en casa frente al televisor, puede tenerse. Se trata, como se sabe, de una experiencia en sentido amplio, pues confluyen elementos vitales de todo tipo, desde los morales hasta los artísticos. Es, pues, una experiencia vital, de vida, en la que se muestra cómo la imaginación, lo imaginario, lo real y la realidad se relacionan en la vida entera del ser humano. En esta contribución se propone mostrar que la reflexión y las ideas de Julián Marías sobre la sensibilidad y la imaginación del espectador de cine es una Estética en el primer sentido que se le puede adjudicar a la más reciente de las disciplinas filosóficas, a saber, como saber de la propia sensibilidad. En este caso se trata de una que se acerca o vive la experiencia cinematográfica. Julián Marías para explicarse desarrolla los conceptos de imaginación, realidad e historia. A partir de ellos puede dar cuenta de la sensibilidad del espectador de cine.

#### **Abstract:**

It is not unknown the experience can be had that with the cinema, in the cinema or at home in front of the television. It is, as we know, an experience in a broad sense, since vital elements of all kinds converge, from moral to artistic. It is, then, a vital experience, of life, in which it is shown how the imagination, the imaginary, the real and the reality are related in the whole life of the human being. In this paper, it is proposed to show that the reflection and ideas of Julián Marías on the sensibility and imagination of the film viewer is an Aesthetic in the first sense that can be attributed to the most recent of the philosophical disciplines, namely, as know about one's sensibility In this case it is about one that approaches or lives the cinematographic experience. Julián Marías to explain himself develops the concepts of imagination, reality and history. From them can account for the sensitivity of the cinema viewer.

#### **Palabras clave:**

sensibilidad; historia; realidad; imaginación; espectador; cine

#### **Keywords:**

Sensibility; History; Reality; Imagination; Viewer; Cinema

## 1. Introducción

Este escrito tiene como propósito desarrollar las ideas y las reflexiones que Julián Marías tuvo de la sensibilidad del espectador ("el que ve") de cine. El marco teórico de este trabajo se encuentra en la Estética. Se entenderá por Estética la rama de la filosofía que se aboca al estudio de la (propia) sensibilidad (Arvizu, 2005; Beuchot, 2012) y que, dirigida por el intelecto, es la posibilidad con la que se capta la belleza. La Estética es, pues, en primer lugar, filosofía de la sensibilidad y filosofía de la belleza. Pero la Estética conecta con las artes, ya que éstas son objeto de la belleza y motivan la sensibilidad. Así pues, la Estética, en segundo lugar, es filosofía del arte. Ésta estudia la creación artística y sus condiciones y la recepción de las artes y sus condiciones (Beuchot, 2012; Blanco, 2007). Ahora bien hay dos caminos de acceso a la Estética, a saber, un ascendente y otro descendente. El primero va de los hechos a las ideas, de lo particular a lo general, de la práctica a la teoría. Es el camino de la inducción. El segundo sería el de la deducción, el que va de lo general a lo particular, de la teoría a la práctica. El primero, sin embargo, le resulta el más natural, pues parte de la sensibilidad y, como se decía, la Estética es, primeramente, saber de la sensibilidad (Blanco, 2007: 19). En esta sensibilidad se incluyen la percepción, la imaginación, el entendimiento y la razón. En Julián Marías hay una Estética en los tres sentidos (Marías, A., 2016). De las artes fija su atención en la novela, el teatro y el cine, al que considera un arte auténtico del siglo XX, porque narran historias y dibujan escorzos de la vida humana (Barahona, 2016, p. 49). Sostengo que la reflexión sobre la sensibilidad del espectador de cine que hace Julián Marías es, en el primer sentido, una Estética de la sensibilidad y el rol de la imaginación en ésta, en lo que a la experiencia con el cine se refiere.

Ahora bien para cumplir con el propósito del trabajo lo he dividido en cinco partes. En la primera se expondrá, a modo de antecedentes, el interés del filósofo español por el cine; en la segunda, la relación entre la imaginación y la realidad; en la tercera se tratarán el tiempo y las historias del hombre en las ficciones narrativas (novela, teatro, cine); en la cuarta, como gozne de lo

anterior con el espectador, se hablará del cine y, por último, a modo de cierre y resultado, se especificará cómo en el espectador de cine se articulan imaginación y realidad, que dan razón de su sensibilidad.

## **2. Desarrollo**

### **2.1 Antecedentes**

No es desconocida la experiencia que con el cine, en el cine o en casa frente al televisor, puede tenerse. Se trata, como se sabe, de una experiencia en sentido amplio, pues confluyen elementos vitales de todo tipo, desde los morales hasta los artísticos. Es, pues, una experiencia vital, de vida, en la que se muestra cómo la imaginación, lo imaginario, lo real y la realidad se relacionan en la vida entera del ser humano, en especial en la experiencia del espectador de cine que va a él a ver realidades imaginarias como destaca Julián Marías:

Pero ahora se dice que hay una crisis de la imaginación, que ésta lucha con la visión y va perdiendo terreno; que la vida moderna nos da infinitas cosas en forma visual y que se está atrofiando la función imaginativa. Algo de esto es cierto, quién lo duda, pero permítaseme disentir de ese juicio que me parece apresurado. Hay, creo yo, una confusión entre lo imaginado y lo imaginario. Se insiste una y otra vez en que el cine, frente a la lectura, por ejemplo, representa la muerte de la imaginación. Pero el hombre que va al cine quiere ver... cosas imaginarias. Rara vez se interesa por un documental ([que]...también es imaginario). El hombre de nuestro tiempo quiere ver, mejor que imaginar, realidades imaginarias (Marías, 1971, p. 19).

El filósofo español, en 1990, fue elegido para pertenecer en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por, según él mismo especula en su Discurso de recepción del 16 de diciembre de 1990, su interés por el cine. Dicho interés puede rastrearse en distintas obras suyas. En su *Introducción a la Filosofía* de 1946, a partir del cine, intentará descubrir la empresa llamada filosofía del hombre occidental y la función del cine en ella. En *Visto y no visto* de 1962, primera parte de una serie de artículos que desde los 60's hasta los 80's publicó Julián Marías sobre el cine, propuso una antropología

cinematográfica. En *La educación sentimental* de 1992, en la línea de otros de sus libros, esboza una teoría del cine, incluso una filosofía del cine (Basallo, 2014), y de la sensibilidad del espectador de cine cuando dice que es un arte de la imaginación y que el hombre tiene una extraña avidez de imágenes, cosa que se detallará más adelante. En *La imagen de la vida humana* de 1956 trata el papel que juega el cine en invención-interpretación de la vida humana. De éste texto recuerda y critica, en su *Discurso de recepción*, lo siguiente:

...en 1956, escribí un breve libro, *La imagen de la vida humana*; en él había nada menos que tres capítulos dedicados al cine: “La pantalla”, “El mundo cinematográfico”, “El cine como posibilidad”. Veía en él un modo original, de capital importancia, de representación de la vida humana; y de paso un prodigioso instrumento de conocimiento de la realidad, que había de tener para mí importancia teórica decisiva.

Pero me faltaba lo más importante: la familiaridad intelectual con el cine concreto, con las películas mismas, los géneros, los actores y actrices, los directores, los diversos estilos nacionales (Marías, 2017, p. 260).

## **2.2 Imaginación y realidad**

“El hombre tiene –dice Julián Marías– una extraña avidez de imágenes” (Marías, 1971, p. 13). Aceptado esto adviene un problema. Si se entiende que las imágenes no son sino vida fingida (o fingimiento de la vida), es decir, vida irreal, no se entiende por qué este afán, reconocido como muy humano, de complicar más la vida, la real, con imágenes o cosas imaginarias e imaginadas. Así las cosas, la realidad se opone, pues, a la imaginación y lo imaginario. A la base de esto está, menciona Julián Marías, la concepción de la realidad que, a partir de cierto materialismo de usos mentales, piensa las cosas opuestas de las imágenes, lo real a lo fingido y, en otro sentido, lo actual a lo posible.

El asunto, empero, no es tan sencillo, precisa el filósofo español en *La imagen de la vida humana*, ya que la imaginación antecede y es parte de lo real. La constitución de diversas realidades requiere la intervención de la imaginación, por más que ésta no agote la realidad. Con la intervención de la

imaginación el hombre proyecta una interpretación de la realidad o, dicho de otra forma, su proyecto, y éste es imaginario y real.

Es mi proyecto –señala– el que se interpreta o intercala entre la realidad y yo, el que hace cosas o cosifica lo real, imaginándolo, porque el proyecto, que no sólo es algo real, sino una potencia realizadora, es él mismo una realidad imaginaria (Marías, 1971, p. 14).

Una mesa no es mesa, la del comedor si se quiere, si previamente no proyecto comer sobre ella, por ejemplo. Si lo real, las cosas, es lo que encuentro, lo imaginario es real, porque lo encuentro, aunque esto lleve a distinguir modos de realidad entrelazados y mezclados compleja y misteriosamente. En consecuencia para tratar con la realidad hay que imaginarla.

La imaginación media el trato humano con la realidad. Y qué más real que la vida misma, la de cada hombre. No se puede, empero, vivir una vida real si antes no se proyecta. “Para vivir –en palabras de Julián Marías– nos proyectamos [primero] imaginativamente [...] [si bien] esa proyección se ejecuta según una serie de pautas [...] clase social [...] condición social [...] formas de trato [...] estilo de amor” (Marías, 1971, p. 78). La vida, vaya, no está dada, hecha, hay que inventarla en sus posibilidades. Para ello véase, a modo de ejemplo cercano, lo que hacemos con nuestro cuerpo, cuando lo dejamos o no engordar, lo limpiamos, lo afeitamos o no (hay una gran variedad de barbas posibles). En este sentido, con el maquillaje, “las mujeres tienen hoy un margen muy superior de construcción e invención de su figura y rostro” (Marías, 1971, p. 17). Queda claro, pues, que la vida humana tiene el a priori de que tiene que ser pre-vivida imaginativamente. Y si es así, la imaginación es un requisito de la vida, porque ésta no sólo se realiza, se lleva a cabo y ya, sino que se hace primero como posibilidad.

Ahora bien la proyección imaginativa de la vida no supone una creación *ex nihilo*, sino que parte del material que está ahí, de las realidades de todo orden, del contorno. El mundo social está conformado por esquemas genéricos que se transmiten de generación en generación y que bien pueden cambiar de época en época. Dichos esquemas son modelos que pueden seguirse. Propiamente no tienen realidad, dice Julián Marías en su

*Introducción a la filosofía*, sensible y actual, sino que se extienden en el tiempo como pasado y proyecto y se aprenden imaginativamente. La imaginación entonces permite aprender los modelos o esquemas de vida. Y porque no tienen realidad sensible y actual son abstractos: “yo no puedo ser el médico concreto que es Juan, pero puedo ser médico como Juan” (Marías, 1951, p. 376). La imaginación por tanto permite apropiarse de un proyecto. Y puesto que se aprende y se apropia un proyecto por la imaginación, entonces, es también gracias a ella que se toma una elección, que puede llamarse, de vida. Julián Marías descubre (Marías, 1951, p. 375-378) tres características funcionales de la imaginación. Con ella, en primer lugar se aprende o se toma posesión del contenido de un modelo o esquema vital, en segundo con ella se comprende y apropia el esquema de tal manera que lo hago mío y, por último, con ella se toma una radical decisión, hacer o no real el modelo imaginado. Es con la imaginación con la que nos hacemos de una figura predeterminada de la vida. Así las cosas, la imaginación no sólo condiciona mi aprehensión de la realidad, también lo hace con mi vida, y al hacerlo la complica.

Con el arte, y en especial con el cine, la vida, la real, sí se complica, pero, también, va más allá de sí misma, se inventa. En nuestra época los hombres viven en una interferencia de géneros imaginativos. El cine es causa y efecto de esto. La consecuencia antropológica es clara: el hombre es plástico, moldeable, por un lado, y no es una cosa ni está hecho, por otro.

Con el carácter inventivo de las posibilidades queda claro que en la imaginación, que se realiza como proyecto en tanto que incide en lo real o en la realidad, actúan recuerdos y anticipaciones. Es decir, cuando se imagina se piensa hacer algo por algo y para algo. La imaginación, entonces, tiene una función vital (aprehender la realidad en sus conexiones) y un entorno temporal (el presente en el que confluyen el pasado como recuerdo y el futuro como expectativa).

Lo que nos interesa, pues, es la imaginación dada en y por el arte, en especial el cinematográfico, pero descubierto el tiempo en la imaginación, algo habrá que decir al respecto.

### **2.3 Historia y tiempo**

Hay tres modos o intentos de ficción elemental (de imaginar), dice Julián Marías, a partir de los cuales el hombre entiende y sabe qué hacer en el mundo que vive: la fábula, el mito y la parábola. En la primera, aparte de la moraleja que la caracteriza, el tiempo gramatical es el presente, opuesto a lo histórico, y los personajes son animales, que representan esquemas de conducta a partir de tipos de comportamiento generales y permanentes de manejo sencillo que orientan el sentido. En el segundo se cuentan los hechos de los dioses, dotados de personalidad, ocurridos en un pasado no datable, sin tiempo, sin historia. En la tercera, en la parábola, no hay moraleja, los personajes son humanos y la situación narrada es revivida con el objeto de ser asumida, de ahí que la enseñanza radique en la narración misma. La parábola, la de Cristo en los Evangelios, escenifica y cuenta lo que Él hizo y lo que le pasó y lo que Él contó, con el fin de imitarlo, “[...]y esto es posible porque lo que se nos dice de él no son enunciados, atributos, tesis, sino relatos en que la figura de Jesús es directamente accesible, vitalmente comprensible” (Marías, 1971, p. 24). Lo que Julián Marías quiere con este recuento de ficciones es mostrar cómo avanza la concreción de personajes y de la vida hasta la novela moderna donde se entra de lleno en la individualidad de la vida de cada uno. Y el paso decisivo hacia el encuentro con la vida misma en su concreción real es la temporalización, es decir, el hacer que el tiempo intervenga en la narración, que sea la sustancia de ella, como lo es de la vida misma.

Tanto la vida como la narración son temporales. La novela, el teatro y el cine, en tanto que formas de narración, son formas de duración. La novela y el teatro conquistaron la temporalidad, aunque de distinta manera. En la primera el tiempo mana a diversos ritmos, a veces se concentra, a veces entra en algún remanso. En el segundo la acción supone el tiempo real, pues los actores, de carne y hueso, viven lo que representan y los espectadores introducen su tiempo efectivo. Más aún, las tres formas dichas de narración cambian, además, el modo en el que se concibe el relato. Para la épica relatar quiere decir referir a otros algo pasado que no han visto; narrar, en otras

palabras, lo ausente. Pero la narración con la novela se alía con la presencia. La novela, el teatro y el cine permiten “asistir a la vida humana”, “asistir a la constitución temporal de la personalidad humana” (Marías, 1971, p. 29).

Desde la temporalización y la concreción de la vida (presencia) Julián Marías descubre cinco características comunes a las tres formas de narración hasta ahora mencionadas. En primer lugar la narración ficticia, vista desde el tiempo, representa la operación cuantitativa de ser “una abreviatura de la vida” (Marías, 1971, p. 29). La vida de cualquiera, se sabe, puede ser larga, durar años y años. Pero su conocimiento se da sólo por referencia y en fragmentos. Las ficciones abrevian y condensan la trayectoria vital y permiten conocer la figura entera de la vida humana, “son como mapas gracias a los cuales conocemos la estructura de la realidad vital; y son ellas las que nos dan el esquema de lo que estamos haciendo –vivir- y hacen posible normalmente el mecanismo de futurición” (Marías, 1971, p. 20). En segundo lugar la narración ficticia es el término medio entre la realidad, opaca, impenetrable e inaccesible, y el esquema irreal, totalmente transparente, pues no es ni lo uno ni lo otro, sino translúcido. En tercer lugar la ficción remedia o alivia una posible, sólo esto, inferioridad de las ciencias humanas frente a las ciencias naturales, en tanto que carecen de experimentación. La narración ficticia es un experimento ficticio que, no porque le falte comprobación, permite descubrir, a partir de la verosimilitud, la coherencia o incoherencia de la vida. En cuarto lugar la narración ficticia pone en juego el saber que sobre la vida se tiene. La ficción estructura y elabora una interpretación sobre la materia prima opaca y caótica de la realidad, pues introduce orden y claridad cuando cuenta la vida. Por último las ficciones son ensayos de vida, en los cuales el hombre vive imaginativamente vidas distintas de la suya real.

La lectura o la contemplación de ficciones son medios de adquisición de situaciones vitales y reacciones a ellas; son una preparación para la vida real. Se ensaya irrealmente para la vida. Por la fantasía (lo imaginario) son accesibles el amor, el honor, los celos, la ambición, el engaño y tantas otras cosas más que conforman el tejido vital del ser humano. Contra los



utilitaristas y moralistas, haciendo patente el tiempo en las ficciones, dice Julián Marías:

Son gentes que creen que se pierde el tiempo leyendo novelas o yendo al cine; cuando es precisamente tiempo lo que se gana, tiempo condensado y comprimido, centenares de años de posibles vidas, mágicamente resumidas y abreviadas en las páginas o en la pantalla (Marías, 1971, p. 34).

He aquí el cine. Si bien el cine comparte con la novela y el teatro la temporalización y la concreción de la vida, junto con las características recién expuestas, en cuanto que generalidades de las tres formas de narración, la temporalidad se complica en él.

## **2.4 El cine**

¿Qué es el cine? La primera definición que da Julián Marías del cine es la siguiente: “forma de representación espectral, en que la realidad y la irrealidad se mezclan extrañamente” (Marías, 1971, p. 50). También da otra: “El cine es mundo, mundo cinematográfico y espectral, mundo articulado y conexo, señalado por el dedo de la cámara” (Marías, 1971, p. 57). Y otra más que, según dice, es la más breve que puede darse: el cine es “un dedo que señala” (Marías, 1971, p. 55). Se trata, precisa, de un arte, sí, pero de señalar y hacer atender detalles concretos y no otros. El cine destaca las cosas que señala y la conexión entre éstas, sean reales o imaginarias. Y esta conexión o articulación es mundo y no una colección, almacén o catálogo de cosas. Por eso el cine es tanto una forma de representación espectral como mundo. Y en tanto mundo necesita de la vida, porque no hay mundo sin vida. Es decir el mundo es el mundo en el que “yo vivo” y hay cosas. Sin mundo no hay yo; ni yo, sin mundo.

El cine establece conexiones de presencia mundana, vital. En él se da “la presencia de las cosas en una vida –o en varias vidas que conviven” (Marías, 1971, p. 57). Dicho de otra forma, el cine establece un sistema de conexiones virtuales: expectativas, anticipaciones, pisos o sedimentos, proyectos. En una palabra, vida humana. Pero hay una paradoja, apenas anunciada, porque el cine, en tanto que representación espectral no es nuestro mundo, nada tiene que ver con él. Lo que acontece en el cine nada tiene que ver con nosotros,

por lo tanto, dice el filósofo español, el cine es inesperado, imprevisible, nuevo. Sin embargo se había dicho que era un mundo con conexiones vitales. La dialéctica de ambos momentos del cine muestra que el espectador se traslada a él, emigra, se incorpora, se instala en otro mundo. Se trata de las más enérgicas vacaciones, pues es un mundo fantasmagórico que recrea la vida humana: “[...] el cine recrea nuevas estructuras y nuevas perspectivas, que recrea en formas distintas la vida humana, y significa un fabuloso, incomparable enriquecimiento del mundo y de nuestra vida” (Marías, 1971, p. 65), asegura Julián Marías. La técnica cinematográfica recrea la realidad mediante la selección de momentos plásticos y visuales. Unos pocos planos sugieren un hilo conductor. El cine usa detalles simbólicos que convierte en centros significativos.

Con el cine se da una profunda transformación del tiempo de la ficción, cuantificado en función del ritmo y la perspectiva. En un sentido material y físico, el tiempo del cine es un tiempo medido, pues para verlo hay que proyectar un número preciso de fotografías por segundo. Además, en el cine, el tiempo y el espacio están entrelazados, pues en el cine no se puede decir lo mismo a cualquier distancia como en el teatro: “lo que se dice depende de la distancia que se dice” (Marías, 1971, p. 61). Se sabe que hay una variación de distancia en el cine, desde la figura remota hasta el primer plano. En el cine se habla a todas las distancias y en todas las posturas. Por último el tiempo en el cine está condicionado por la perspectiva, es decir, por los planos que introducen la cuantificación vital del tiempo del reloj. “Cada segundo –indica el filósofo español- en un primer plano tiene un valor distinto del que tiene un segundo cuando se trata de un fotograma normal; tiene otra duración vital” (Marías, 1971, p. 29).

El cine, más aún, nunca es estático, siempre fluye, es ocasional. Como su nombre lo indica, kinesis, es movimiento, necesita movimiento. Pero este movimiento no es el de las cosas, sino el del cine mismo, el de la cámara, no el de los objetos; el de la proyección. La presencia cinematográfica es presencia móvil, fugitiva, inestable, a punto siempre de ausentarse, constituida por la movilidad: la imagen viene y se va. “El cine es siempre

magia. No se olvide que la forma primaria del cine es la linterna mágica; por algo se le llamó mágica” (Marías, 1971, p. 61). Y la magia consiste en que la imagen que no estaba ahí, en la pantalla, ha surgido y se está yendo, construida de fugacidad, de aparecer: visto y no visto. “En el cine las cosas están llegando y se están yendo, en esencial fugacidad; el cine es gerundio” (Marías, 1971, p. 63).

En este sentido el cine es, sentencia el autor de *La imagen de la vida humana*, el arte del siglo XX, pues nuestra época tiene una idea cinematográfica de la vida, no como una cosa estática, sino como algo que acontece –un drama: “[...] nosotros tenemos un sistema perceptivo determinado por el cine y bien distinto del anterior” (Marías, 1971, p. 65), a diferencia del psiquismo antiguo, más lento. Y aquí que conectamos con el espectador del cine.

### **3. Resultado: acerca de la sensibilidad del espectador**

Julián Marías, en su *Discurso de recepción* antes mencionado, se asume como espectador de cine asiduo y es desde su experiencia que habla:

He sido durante más de sesenta años un espectador fiel. En el cine, como en el amor, la fidelidad es muy importante. El espectador ocasional o infrecuente no se entera bien, porque pierde el dominio de lo que podemos llamar el lenguaje cinematográfico, el sistema de alusiones, conexiones, supuestos, lo que equivale al subsuelo del cine; en cada película están presentes de extraña manera las demás. Pero sucede algo todavía más grave: el no frecuentar el cine lleva a que se pierda la afición. Las personas que van muy poco a ver películas, al cabo de algún tiempo no sienten su necesidad, y cuando por azar ven alguna se les escapa su sentido y sienten un placer muy limitado. No es este mi caso; he visto millares de películas desde que era niño, y sobre todo desde mi primera juventud, coincidente con el cine sonoro.

A ese interés de espectador siempre ingenuo -sin ingenuidad es muy difícil entender ni gozar nada- se agregó pronto un interés teórico (Marías, 2017, p. 259).

Lo que puede entresacarse de lo expuesto, en el seguimiento de Marías, sobre la sensibilidad del espectador de cine es lo siguiente. Todos saben lo que es ir

al cine, dice, en primer lugar. Éste es un espectáculo (que y porque "se ofrece a la vista") al que se va. ¿Cómo se va? Se va cogiendo el periódico o buscando en internet (agrego yo), viendo la cartelera y eligiendo la película. A diferencia de cuando se lee y se busca el libro deseado, ir a ver una película, al cine, se entiende (por el momento no se piensa en las ventajas de los videoclubes), supone elegir entre el repertorio de posibilidades y ajustar los deseos a ellas, a menos que se espere, porque se sabe, una en específico, lo cual no niega lo anterior. Y si no se puede ver cualquier película, sólo una de las proyectadas, dice Julián Marías, se constata el carácter colectivo del cine, pues mi gusto, habiendo elegido, coincide con el de muchos, quizás millones.

A esto súmese que cuando se elige una película, habiendo visto la cartelera, se confrontan los títulos, los géneros, el tema, los actores, los directores, la nacionalidad, incluso, las recomendaciones. Pero de todo esto son los títulos los que llaman al deseo. El filósofo español, sin más datos, señala que en un estudio estadístico se descubrió que en muchas películas intervienen sólo 20 palabras, los 20 resortes que mueven al mundo cinematográfico y, por qué no, a todo el mundo en esta época: "amor, aventura, misterio, mujer, esposa, noche, enigma, juego, deseo, fracaso, mundo, azar, hijo, dama, millones, dólares, corazón, canción, crimen, vida".

Elegida la película, se va al cine. Se compra el boleto, se entra a la sala, se ocupa la butaca, la luz se apaga y uno queda en la oscuridad solo. Y esto es importante. En primer lugar, en el cine como en el teatro, hay butacas. Pero en el cine no importan nada. En el teatro determinan el punto de vista del espectador. Y en el cine nada importan porque la pluralidad de puntos de vista y movimientos "están ya encapsulados en la cinta, porque la cámara se movía ya antes, ocupó muchos puntos de vista [...]" (Marías, 1971, p. 54). La inmovilidad del espectador no cuenta, pues se mueve virtualmente. En segundo lugar, el espectador, ante la pantalla y en la oscuridad, se queda solo. El cine es puro espectáculo y lo es para cada espectador. En el cine no se está con los otros como en el teatro, al que llama Julián Marías, para precisar mejor esta idea, conspectáculo. La razón por la que no se aplaude en el cine, más que en ocasiones excepcionales, no es porque no estén los directores o

los actores, sino porque el aplauso es una manifestación colectiva de aprobación, es una manifestación de entusiasmo colectivo que supone mucha gente. “Se aplaude cuando hay público” (Marías, 1971, p. 52), sostiene.

El espectador está solo con la pantalla, en la que no hay marco que subraye la irrealidad de la escena como en el teatro, sólo oscuridad. Y estando con ella entra en ella, está en ella, en un mundo virtual creado por la proyección. El cine lo absorbe, lo succiona. De esto que, según dice Julián Marías, el cine oscile entre cine de arte y cine como estupefaciente. Una sesión continua de muchas horas (en ese entonces, de muchos metros de película), por ejemplo, puede llegar a ser una sobredosis, ¿tóxica?, de cine, como cuando se organizan maratones o las salas tienen permanencia voluntaria. Pero no dice que sea malo que el cine sea un estupefaciente. Desde antiguo los estupefacientes han tenido una función decisiva en la vida humana: el fármaco puede ser tanto veneno como medicina. Además, que sean peligrosos nada prueba contra ellos. Y he aquí una tesis del filósofo español que puede resultar escandalosa: el cine es más importante como estupefaciente que como arte. No es que no importe el cine como arte, pero hay cosas más importantes que el arte. Y la dimensión positiva del cine en tanto que estupefaciente radica en que permite la “posibilidad de la evasión, la diversión como evasión –diversión- de un mundo y con-versión a otro” (Marías, 1971, p. 52). O en otras palabras, “Nada divierte más como el cine – dice el autor de *Breve tratado de la ilusión*- en sentido literal de la palabra: nada di-vierte o aparta tanto de una realidad y nos con-vierte a otra, nada nos hace ingresar tan eficaz y enérgicamente en una realidad distinta de la nuestra” (Marías, 1971, p. 58). Quizás, plantea la posibilidad, la vida sea posible al igual que la convivencia en nuestro mundo, gracias al cine.

El cine es, en otro asunto, un espectáculo móvil y de muchas perspectivas, es un arte de presencias: lo que se ve ha tenido que ser real, al menos visible, fotografiable, imaginable. Pero, pregunta Julián Marías, ¿presencias de qué? Si el cine fuese sólo un arte de presencias, sería sólo documental, no habría pasado de él, donde lo lejano se acerca, pero, y así lo dice, es aburrido. “El cine pide para interesar y agradar un drama humano, que le pase algo a

alguien, hombres y mujeres; necesita por lo visto, argumento y trama” (Marías, 1971, p. 55). Y que sea así, que el cine se articule de esta manera, permite al espectador, a pocos metros (diríamos hoy minutos) de empezada la proyección fílmica, antes de que haya pasado nada, saber a qué atenerse. Por cómo se presentan las escenas, la manera de estar iluminadas, por la música de fondo, por el subrayado de ciertos elementos materiales, es decir, por el lenguaje cinematográfico, el espectador puede entender, aún sin saber el género u otro dato aportado por la sinopsis o la crítica, de qué trata la película. Se trata del clima previo que condiciona la expectativa del que va al cine y la realidad íntegra de la película. Y he aquí el supuesto general de la interpretación fílmica: se trata de los previos a partir de los cuales acudimos y nos aproximamos al mundo cinematográfico. En otras palabras realidad e imaginación, vida real y vida ficticia se articulan en el espectador de cine. Esto puede repercutir en la acción y el comportamiento -desde la elección de la película hasta la asunción de lo visto-vivido-, ya que, como Tomás D. Moratalla (2017), siguiendo a Julián Marías y Paul Ricoeur, el cine permite ejercer la deliberación.

Si bien aún puede decirse más, baste con lo siguiente: “Nuestro mundo – precisa el filósofo español-, el mundo real en que vivimos, termina en la pantalla; pero ésta es una ventana por la cual podemos ver, imaginándolas, posibilidades de nuestra propia vida” (Marías, 1971, p. 72), de nuestra realidad. Y en el espectador de cine y en su sensibilidad se constata esto. Así pues, la reflexión de Julián Marías es una reflexión en el marco de la Estética, entendida como saber de la propia sensibilidad, porque explica cómo a partir de la posibilidad perceptual del cine se involucra la vida y las capacidades de aprehensión de sentido, por eso dice que el cine para el espectador es una ventana que se le abre a su propia vida desde la vida misma.

### **Referencias bibliográficas**

- Arvizu, A. (2005). *Apuntes de Estética*. Querétaro: OMNES HOMINES.
- Barahona, F. A. (2016). Estética en Julián Marías. *SCIO. Revista de Filosofía*, n.º 12, supl. diciembre, pp. 39-54.

- Basallo, A. (2014). Julián Marías, un filósofo del cine. *Revista de Occidente*, n.º 403, diciembre, pp. 62-76.
- Beuchot, M. (2012). *Belleza y analogía. Una introducción a la Estética*. México: San Pablo.
- Blanco, P. (2007). *Estética de bolsillo*. Madrid: Palabra.
- Marías, A. (2016). La Estética en la vida de Julián Marías. *SCIO. Revista de Filosofía*, n.º 12, supl. diciembre, pp. 205-210.
- Marías, J. (1951). *Introducción a la Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente (Manuales), (1ª ed. 1947).
- Marías, J. (1970). *Visto y no visto. Crónicas de cine*. Madrid: Guadarrama.
- Marías, J. (1971). La imagen de la vida humana. En *Tres visiones de la vida humana*. Navarra: Salvat-Alianza.
- Marías, J. (1992). *La educación sentimental*. Madrid: Alianza.
- Marías, J. (2017). Discurso del Académico electo D. Julián Marías. (Leído en el acto de su recepción pública el día 16 de diciembre de 1990 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). *SCIO. Revista de Filosofía*, n.º 13, noviembre, pp. 257-268.
- Moratalla, T.D. (2017). De la narración fílmica a la deliberación ética. La fenomenología hermenéutica como mediación (J. Marías y P. Ricoeur). En *SCIO. Revista de Filosofía*, n.º 13, noviembre, pp. 27-55.