

JULIÁN MARÍAS: PLANTEAMIENTOS ESTÉTICOS

Ildefonso Rodríguez Alcalá^a

Fechas de recepción y aceptación: 28 de mayo de 2015, 2 de noviembre de 2015

Ante todo, cabe definir la estética. Hemos de acercarnos a esta dimensión humana desde una perspectiva adecuada que nos permita abordarla con profundidad. En un primer término se nos presenta como la rama de la filosofía que trata de esclarecer qué es lo bello, qué es la belleza, buscando una respuesta desde un punto de vista objetivo. Sin embargo, nosotros nos colocamos ante la estética tomándola como una dimensión humana, una dimensión de la persona que provoca que esta se sienta atraída por la belleza, por las formas armoniosas. Desde esta concepción la estética forma parte del misterio del hombre, un ser que, en cierto modo, se siente atraído por algo que no es útil, que no le sirve para alcanzar ciertos fines prácticos alejados de la técnica o del ré-

dito. La dimensión estética le permite al ser humano obtener placer de la pura contemplación sensitiva de aquello que tiene por bello. Dos son los cauces principales mediante los cuales la persona es capaz de experimentar este goce estético. El principal de ellos, ya apuntado por Aristóteles en su *Metafísica*, es el de la vista a través de la cual el hombre puede aprehender las formas concordes de la realidad que le rodea. La otra es su capacidad auditiva que le permite distinguir la armonía de los sonidos que conforman la música que le hace disfrutar con la escucha atenta de la melodía formada por combinaciones de las siete notas.

Existe por tanto una relación directa entre la estética y el arte, que sería la forma externa y visual que tiene el ser hu-

^a Doctor en Filosofía por la Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir.
E-mail: ildefonso.rodriguez@ucv.es



mano de plasmar aquello que considera digno de contemplación sensitiva. Y lo ha hecho, además de con la ya mencionada música, a través de la pintura, la escultura, la arquitectura, la fotografía y por último el cine. Este arte es, pues, el objeto de la estética filosófica y el resultado inevitable de la dimensión estética del ser humano. El hombre acumula siglos y siglos representando el mundo a través de la belleza de las formas para que perdure en el tiempo su visión de la realidad, para que le valga la pena conservarla y admirarla. En definitiva, para explicar su mundo. Por ello esa representación debe ser bella, para atraer, para llamar la atención de aquellos que vendrán detrás. Por lo tanto, hemos de preguntarnos cómo debe ser esa representación de la realidad para que nos guste, para que queramos conservarla, para que tengamos ganas de contemplarla.

Al tratarse la estética de una dimensión humana, puede y debe ser desarrollada, educada para que seamos capaces de captar la belleza en unas formas o en unos sonidos. Aunque necesitamos, bien es cierto, algún grado de sensibilidad para reconocer lo bello y disfrutarlo. Hay personas que tienen una mayor sensibilidad estética que otras, que disfrutan más que otras con la visión de un cuadro, de una fotografía, de la escucha atenta de una música, del visionado de una película o con la lectura de un libro. No es extraño, pues lo mismo sucede con otras dimensiones humanas como por ejemplo la física en la que encontramos a una persona con más reflejos que otra o con mayor capaci-

dad intelectual, aunque ambas dimensiones (física e intelectual) se hayan educado y formado por igual en ambos individuos.

A juzgar por sus escritos y sus trabajos, Julián Marías fue desde una edad bien temprana un hombre con mucha sensibilidad para captar lo bello, un hombre con una dimensión estética muy desarrollada y formada. Desde pequeño ya disfrutaba enormemente con la literatura y la fotografía de las revistas ilustradas tal como confiesa él mismo en sus memorias. Ávido lector siempre ha confesado su admiración por la belleza en todas sus formas. Principalmente podemos destacar dos. La ya nombrada literatura, el atractivo de la palabra, a la cual ha dedicado más de una obra completa como *Al margen de estos clásicos* (Marías, 1966), y el cine, del cual disfrutó a lo largo de toda su vida y lo plasmó así en más de 1.500 artículos de prensa escritos a lo largo de 35 años.

Aquí nos interesamos precisamente por este gusto del filósofo castellano por el cine, por la imagen, que siempre le cautivó y a la cual dedicó uno de sus libros, *La imagen de la vida humana* (1971). A Julián Marías el cine le interesó en una doble vertiente, una la antropológico-filosófica, pues considera que el cine tiene mucho que aportar a la explicación sobre lo que es el ser humano y su realidad. Por otra, en la que en este escrito vamos a centrarnos, el componente estético del cine. Una película es una sucesión de bellas imágenes mediante las cuales exponemos o contemplamos una historia dramática (algo que le pasa a alguien) o pensamien-



tos y reflexiones del interior y de la intimidad del ser humano. Unas imágenes que nos atraen, que provocan que queramos ir al cine a ver películas.

Para Julián Marías el cine es bello y atractivo, porque refleja en imágenes poderosas la vida humana, la realidad cotidiana del hombre. El cine es para el filósofo de Valladolid una representación de lo real, una recreación imaginativa de la realidad. El hombre y su mundo deben estar presentes en el cine, afirma Marías. Por ello no estamos ante un formalista. No defiende las teorías de pensadores como Hugo Münsterberg, Rudolf Arhem, Kulechov o Sergei Eisenstein, que abogaban por las formas como elemento constitutivo del cine. Cuanto más se aleje la imagen cinematográfica de la realidad más se acercará el cine al arte, se convertirá en una representación más original, venían a decir. Para Marías el cine es atractivo y bello sobre todo por su contenido, por las historias que nos cuenta en pantalla, por sus personajes humanos, por la identificación que experimenta el espectador con el filme que mira. A Marías podemos englobarlo cerca de las teorías realistas que defienden que el cine debe representar la realidad, pero –cuidado– no la realidad tal cual: no una copia de la realidad, del mundo humano, que Marías vería más cerca del documental que del cine de ficción. El cine tiene una esencia fotográfica: es fotografías en movimiento. Esto constituye un problema puesto que en la pantalla significante y significado acaban coincidiendo, tanto que el espectador suele

confundirlos. Cuando vemos una silla en la película, no es una silla; es, simplemente, su representación fotográfica. Esto nos lleva al realismo ontológico tan denostado por Marías, a la fusión y confusión del cine y la realidad.

El pensador español defiende una recreación imaginativa de la realidad en el cine, en la cual el director ofrezca su punto de vista sobre esta y se atreva a experimentar en la imagen con las posibilidades humanas y nos muestre las diversas y ricas maneras que hay de sentirse persona y, sobre todo, de actuar como tal. El cine posee, pues, para Julián Marías un realismo funcional y no ontológico. El cine ha de mostrarnos la vida humana, el drama humano, del modo más atractivo posible. Mediante una historia comprensible para el espectador. El cine refleja una realidad imaginada que también constituye un mundo, pero un mundo recreado por el director del filme, al que Marías considera un artista capaz de construir una realidad que divierte y atrae al espectador por su belleza.

Ni la pintura abstracta ni la figurativa son para Marías las artes propias de lo que fue el siglo XX. Para el autor de *Antropología metafísica* (1970) el cine es el arte más propio del siglo pasado, el que a su juicio ha representado de forma más bella, atractiva y eficaz, la vida humana.

El autor, según Julián Marías, debe poner en pantalla su punto de vista, su visión de la realidad que pretende recrear en su película. El cine debe ser, por tanto, subjetivo. En él el director tiene que



plasmar sus emociones, sus criterios, sus perspectivas sobre diferentes asuntos humanos, pero —y esto es importante para Marías— siendo siempre fiel a la realidad. A Marías no le interesan aquellos directores que solo saben llevar a sus películas sus propias obsesiones y sus sueños personales, que están interesados sobre todo en contar sus propias neurosis y problemas y que no permanecen fieles estéticamente a la realidad.

Lo que atrae al espectador es el devenir del mundo, la vida del ser humano. Estas situaciones cinematográficas son las que debe captar y reproducir la cámara, asegura Marías. Y a la pregunta acerca de cómo debe mostrar el cine estas situaciones, cómo deben plasmar estéticamente las películas estas historias para que sean comprensibles para el espectador y pueda llegar a identificarse con ellas, Marías responde que, a través del montaje continuo o transparente, es decir: a través del montaje del director, el espectador no ha de notar que está viendo algo artificial. Que el espectador sienta que está viendo pasar la vida ante sus ojos, que no se aperciba de que hay una cámara filmando, que vea la historia fluir sin tropiezos en la pantalla, que no se dé cuenta de que entre él y la realidad hay un director que se la cuenta. Aquel que ve una película no debe darse cuenta de que se encuentra ante algo construido y planificado artificialmente. Se llama transparente precisamente porque el espectador no debe notar que existe un montaje de imágenes.

Julián Marías defiende que el cine ha de aplicarse a contar historias comprensibles a través de imágenes. Para el discípulo de Ortega y Gasset el cine debe ser el sucesor de las grandes novelas realistas del siglo XIX. La humanidad se divirtió, se entretuvo y aprendió sobre la vida humana leyendo las historias escritas por Tolstoi, Flaubert, Dostoievski, Galdós, Valera o Clarín. Ahora el cine debe contar esa clase de dramas humanos mediante imágenes, sin que el espectador se pierda o no entienda lo que está ocurriendo. Así pues Marías señala la claridad, la sencillez y la inteligibilidad como las tres grandes virtudes estéticas del cine.

Los barroquismos, los excesivos movimientos de cámara, las angulaciones imposibles, las discontinuidades, las transiciones bruscas, los estilismos exagerados son los grandes enemigos estéticos del cine para Julián Marías, que no se muestra amigo de la pedantería tras la cámara, de la pretensión de importancia del director. Desconfía y no le gustan aquellos autores que se hacen de notar, que tratan de avisar continuamente al espectador de su presencia, de recordarle que hay alguien tras la cámara, de que hay alguien contándoles una historia. Para evitar todo esto el director de cine, como cualquier artista, debe tener, por un lado, grandes dosis de imaginación y de talento a fin de organizar los recursos de que dispone y, por otro, ha de poseer cierta modestia para esforzarse al máximo en cada película, para tratar de hacer las cosas bien. A este respecto,



pone como ejemplo al cineasta inglés Alfred Hitchcock:

Busca con avidez y que son realizadas con ingenio y esmero, de modo que todo en la complicada trama entre por los ojos. Ahora bien, esas imágenes son absolutamente conexas: todas sirven a un plan conjunto, están referidas unas a otras y sobre todo a la película como tal.

Y Hitchcock consigue este estilo reconocible “sin divismos, sin manierismos, sin buscar rasgos extrínsecos que sirvan para la identificación” (Rodríguez-Alcalá, 2014: 122).

El cine, para que estéticamente sea bello y atractivo para el espectador, además del ya citado montaje transparente, debe tener las siguientes cualidades según el filósofo de la Escuela de Madrid:

Calidad de producción: la película es algo que debe construirse, que debe verse por un espectador al que se le traslada a otro mundo, a otra realidad. Para ello la obra debe estar bien construida, ser creíble a los ojos del espectador.

Talento artístico: Los actores que encarnan a los personajes deben saber actuar, tener talento para hacerse creíbles, para ser atractivos a los espectadores. A su vez, el director debe saber administrar bien los recursos de que dispone para construir su obra.

Argumentos antropológicos de interés: Es para Marías el soporte principal de una buena película, la historia humana que cuenta, que expone. Sin ella el cine no sería más que una manifestación de arte

formalista estéril. El cine debe mostrar al espectador la vida humana. Todo debe estar construido alrededor de un drama humano. La totalidad de la producción debe envolver y embellecer las diferentes formas de vivir que enriquecen lo humano. Esto no significa para Marías que todos los filmes deban tener un final feliz, ni mucho menos. A lo que se refiere el pensador afincado en Madrid es que el espectador debe sacar una enseñanza, una conclusión que le ayude a construir su vida, a que vea a través de las imágenes diferentes formas de gestionar y lidiar con una situación que podría sobrevenirle.

¿Cuál es el tipo de cine que reúne estas características estéticas que aprecia Julián Marías? El filósofo –tal y como muestra en sus artículos cinematográficos– ha sido un gran admirador del cine clásico de Hollywood, de aquellas películas que se filmaron en el distrito angelino entre los años treinta y sesenta del siglo xx. El cine americano, paradigma de aquel defendido por Marías, siempre buscó, desde sus inicios en 1908, una forma narrativa que fuera capaz de hacer entender al espectador una historia contada a través de imágenes. Alcanzó su perfección en torno al año 1930, una vez aparecido el cine sonoro, y dilató su hegemonía hasta bien entrados los años sesenta. En aquel periodo se juntaron en Hollywood una buena pléyade de directores con dotes y talento inmenso como John Ford, Ernst Lubitsch, Billy Wilder o Howard Hawks, que desarrollaron hasta la categoría de arte el montaje de continuidad o transpa-



rente, firmando verdaderas obras maestras del séptimo arte. John Ford ha sido para Marías uno de los más grandes del cine:

Ford es el realizador que mejor refleja en la pantalla las ideas que el filósofo español tiene sobre lo que debería ser el cine, un cine en el que todo está “contado con espontaneidad, sin subrayados, ágilmente, sin virtuosismos ni esteticismo, sino con destreza y belleza sin fallas; la cámara no nos da nunca la impresión de estar buscando ángulos originales: algo más sencillo, los encuentra. Si Ford los ha tenido que buscar, eso es cosa suya: nos ahorra los andamios, nos da los hallazgos”. Aprecia que en sus filmes, Ford, “no discute, argumenta ni teoriza. Mira con su cámara, va buscando ángulos certeros, recrea en sobrias imágenes significativas esas vidas. Y no olvida, que la vida es siempre esa o aquella, vida individual; que cuando se habla de vida colectiva hay que poner unas comillas, si bien toda vida singular está en una sociedad, radicalmente hecha de sustancia social (Rodríguez-Alcalá, 2014: 120).

También se reservó palabras de elogio para Hawks:

Al director americano le agradece “el apetito con que se dirige a la realidad, la alegría con que la mira, la fruición que siente simplemente por estar vivo y porque estén ahí cosas y personas, la naturalidad con la que se mueve entre ellas”. Los tipos humanos que aparecen en sus películas “están más allá de las clases sociales, incluso de los diferentes estamentos o situaciones de la vida”. Es decir que lo que hace Hawks

es ir más allá de las clases sin cuidarse de destruirlas o eliminarlas, ni siquiera olvidarlas. Se atiene a lo que hay por debajo de ellas, se queda con la ‘hombría’ y la ‘feminidad’ las cuales en su interacción dinámica dan como resultante la humanidad (Rodríguez-Alcalá, 2014: 121).

Además, estos realizadores se apoyaron en lo que se ha conocido en inglés como el “star system”, un sistema de producción de filmes basado en el reconocimiento de ciertas actrices y actores significativos por su atractivo personal para la gran mayoría del público que abarrotaba las salas de exhibición. Estos actores –en palabras del propio Marías– eran la expresión sublimada del sueño humano. Entre sus favoritos se encontraban Cary Grant, James Stewart o John Wayne. Sobre este último escribió:

Era “elemental” y “es a esa elementalidad a la que nos volvemos cuando nos sentimos fatigados de inconsistencias más o menos alambicadas, al menos para hacer pie y seguir adelante, tal vez hacia la suma irrealidad”. También era “saturadamente lo que en cada momento era: americano y supo encarnar con fabulosa intensidad una de sus múltiples versiones: hombre del Oeste”. Le describe como aquel que “nunca fue un superhombre invulnerable, sino al contrario, el hombre vulnerabilísimo pero decidido a aceptar las heridas necesarias”. Por supuesto le califica como “un gran actor” porque “en cuanto aparecía en la pantalla ésta quedaba llena, tensa, expectante: ya no era posible el tedio, porque algo iba a pasar, le iba a pasar a él y por tanto nos iba



a pasar a nosotros”. Todos sus personajes, sean cualesquiera sus hechos, “sugieren un fondo de bondad”. Y lo que es más importante “diversos valores, empezando por el valor por antonomasia, la valentía, resultan estimados en las criaturas encarnadas por John Wayne: la lealtad, la fidelidad, la compasión, la veracidad, la resistencia, la resignación, la amistad, el amor a mujer. Todo eso, venía a decir John Wayne en la pantalla, vale la pena (Rodríguez-Alcalá, 2014: 138).

Entre las actrices siempre estimó a la sueca Greta Garbo, que realizó la mayor parte de su carrera como actriz en Hollywood.

Tanto le “entusiasmaba” la actriz sueca que reconoce, que siempre que visitaba Nueva York, se acercaba por Central Park, lugar por el que decían que paseaba con frecuencia, para ver si conseguía verla. Nunca lo logró. Su teoría sobre la actriz escandinava es que “más que una actriz genial, era una mujer genial”, es decir, que “su genialidad no pertenecía a lo que ‘hacía’, sino a lo que ‘era’; no profesional, sino personal”. En su rostro “podemos asistir a una forma de vida, a una manera de ‘ser mujer’. La cara es el alma visible, manifiesta, inteligible”. Para Julián Marías “hubiera sido delicioso ir viendo envejecer a Greta Garbo [se retiró del cine a los 35 años], que hubiese podido dar a las mujeres una gran lección de lo que solo en estos últimos tiempos están empezando a aprender (Rodríguez-Alcalá, 2014: 137).

Para que el cine sea atractivo, para que la película atraiga, esta debe conectar las

diversas realidades y circunstancias que aparecen en ella. El cine es un dedo que señala, afirmó en una ocasión Julián Marías. Al igual que la razón en la vida de las personas, que aprehende la realidad y la conecta, el cine debe relacionar en una película los diversos planos significativos para lograr que el espectador entienda y comprenda la historia narrada y sepa discurrir y pensar sobre el mensaje que el director le propone. El cine se muestra así como un sistema de conexiones vitales que no tienen por qué estar juntas. Ver una película bien estructurada es razonar, es buscar un sentido a los signos, a los símbolos, a lo significantes, a los iconos para poder trazar en nuestra mente una historia que nos afecte, que nos atraiga y nos ponga en predisposición de seguir mirando la pantalla atentos a lo próximo que va a ocurrir, que debe guardar relación y tener sentido respecto a lo que ya hemos visto, a lo que ya ha ocurrido.

Todo lo que se muestra en la pantalla debe ser significativo. Cada plano debe contener información válida y de interés para el espectador. Siguiendo la estela de John Ford afirmamos con él que, si en una película aparece el plano de un clavo, es que con ese clavo va a pasar algo o ha pasado algo. Nada en el cine se rueda por capricho. La producción cinematográfica es cara y, si en una secuencia aparece el vuelo de un pájaro, es que algo significa, es que está relacionado con alguna cuestión importante en la trama fílmica y, por lo tanto, el espectador debe razonar qué significa la presencia de ese clavo o ese pá-



jaro. Cuáles son sus conexiones significativas en la película.

Pero todo ello debe fluir en la pantalla. No debe resultarle pesado ni artificial al espectador realizar estas conexiones, estos razonamientos. Como antes apuntábamos, según Marías, la historia debe ser inteligible para aquellos que ven el filme. Todos los planos de la película deben hacer avanzar la historia y la información que se le da al espectador. Lo importante debe verse, debe estar en la superficie. Marías es enemigo, por tanto, de las películas más centradas en lo simbólico, de aquellas que lo fían todo a unas segundas lecturas escondidas e ininteligibles.

Dentro de esta constante información que la imagen debe transmitir a los *cinevidentes* para su comprensión, destaca la que el director ha de transmitir sobre los personajes envueltos en el drama. La construcción de los personajes como personas y no como tipos es lo que le da al cine una dimensión decisiva a la hora de interpretar y mostrar la vida humana a través de imágenes. La historia que nos plantea el director nos interesa, porque lo que sucede le pasa a alguien en concreto, a unos seres humanos con los que convivimos virtualmente durante dos horas. Cuanta más información sea capaz de darnos el autor sobre estas personas, más nos interesará. Evidentemente lo que nos preocupa como estetas es la forma que tiene el realizador de darnos esa información. Cuanto más original, bella y profunda sea, contribuirá en mayor medida a la belleza de la película. Los más grandes filmes de la historia

del cine nos perfilan y dibujan toda la dimensión interior de un personaje en unos pocos segundos a través de alguna acción significativa, inteligentemente filmada y planteada en la que se contiene la forma de ser y pensar de un personaje determinado.

El cine –continuaría explicando Marías– debe ser ante todo visual. La información le debe llegar al espectador a través de las imágenes. Lo importante en el cine es ver “cómo” pasan las cosas. Ese es el mérito de un buen autor cinematográfico: hacer atractivo y bello a la vista el modo en que suceden los acontecimientos en la pantalla. Nos ha de fascinar su visionado. No basta con que nos cuenten una historia, hemos de querer verla en pantalla. En ocasiones, ya sabemos lo que va a suceder. Incluso nos lo podemos imaginar, pero cuando vamos al cine lo que, de verdad, queremos es verlo: que acontezca ante nuestra fascinada mirada. La película debe consistir en una sucesión de momentos plásticos, visuales, interesantes y, sobre todo, fotografiables. El director tiene que buscar realidades fotogénicas, que sean atractivas a la vista –nuestro sentido rector como ya apuntaba el filósofo griego Aristóteles en su *Metafísica*–. A esta belleza de la imagen se le debe añadir la movilidad en el plano y los elementos visuales que sorprendan al espectador.

El cine debe consistir a juicio de Marías en una mezcla entre la estética, el argumento que se cuenta y la técnica que se utiliza para poder mostrarlo en imágenes. Es, pues, la responsabilidad del director,



la clave de la buena realización, qué cantidad de dosis de cada uno de estos tres pilares pone en cada obra para que esta sea bella y atractiva. Lo mejor será un equilibrio entre las tres: unas dosis suficientes para que ninguna de las tres sobresalga por encima de las demás. De no ser así corremos el peligro de presentarnos ante una película en la que solo predomina la belleza estética, con una falta grave de argumento humano, ante el abuso de la técnica prodigiosa sin que avancemos más allá de ella o, por último, con una historia interesante pero contada de forma burda, plana y sin interés atractivo visual.

Un atractivo visual que debe estar potenciado en todo momento por la imaginación. Marías destaca así la importancia que tiene en el cine lo que llamamos fuera de campo: aquello que sabemos que está ocurriendo, pero fuera del plano. Eso se fía a la imaginación del espectador. Además del fuera de campo también se pueden utilizar recursos estéticos y narrativos como las metáforas visuales o las elipsis temporales, utilizadas con maestría por directores como por ejemplo Ernst Lubitsch.

Julián Marías acuña el término “verosimilitud estética” para referirse a la forma de realizar un filme de manera que el espectador crea todo aquello que ve en la pantalla, aunque sepa que es imposible que pueda suceder en la vida real. Sin embargo, debido a esta verosimilitud, el espectador encuentra coherente todo lo que está pasando en la historia narrada en la pantalla. Se mete dentro de lo que está

viendo y no cuestiona lo que sucede. Es, por ejemplo, lo que sucede en una película como *Superman*. Todos sabemos que es imposible que un hombre vuele, pero Richard Donner nos lo cuenta de tal manera en la pantalla que no nos levantamos de la butaca en la primera escena y nos vamos porque pensamos que nos está tomando el pelo. Al contrario, participamos de su historia y nos creemos lo que sucede, porque está coherente y bellamente contado.

Otro concepto que introduce Marías es el de la “paradoja de la estética cinematográfica”. Consiste en que en una película lo estético no debe estar muy por encima del argumento, ya que el espectador corre el riesgo de distraerse con los primores del estilo y despistarse de la historia que el director está proponiendo. Así la película quedaría reducida a un conjunto de bellas imágenes con poca conexión entre ellas. Y esto no es buen cine para Marías, en el que, como ya hemos apuntado, la estética y el argumento deben estar equilibrados. El objetivo primero y primordial del arte cinematográfico no es la belleza estética, sino el interés argumental integrado en unas bellas imágenes atractivas para el espectador.

Es importante para captar la belleza estética de una película un segundo visionado. Este es un consejo de Marías ya que, por la naturaleza narrativa del cine, en el primer visionado solo nos fijamos y estamos atentos a la historia que nos cuenta la película. Sin embargo, cuando vemos el filme una segunda vez y ya sin la urgencia o la necesidad de seguir el argumento, po-



demos darnos cuenta de otras cuestiones como la belleza de los planos, la forma de contar del director o cómo ha utilizado ciertos recursos cinematográficos para construir personajes o hacer avanzar la historia. Es decir, podemos estar más atentos al andamiaje de la película.

Respecto a las cuestiones desagradables de la vida, Julián Marías no afirma que no deban ser expuestas en la pantalla. Al contrario, el cine ha de darnos una visión de conjunto y completa de en qué consiste la vida humana. Lo que ocurre es que estas cuestiones deben ser siempre abordadas de modo dosificado y estilizado, no “constituyendo” nunca por sí mismas el grueso de una película.

Finalizamos con otra de las reflexiones que Julián Marías realiza respecto a la estética de las películas. Como la belleza está sujeta siempre a modas y épocas, si el di-

rector fía demasiado la importancia de su película a la estética, corre el riesgo de que, en poco tiempo, su película quede anticuada al carecer de un argumento sólido y universal en que apoyarse y perdurar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Marías, J. (1966). *Al margen de estos clásicos*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Marías, J. (1970). *Antropología metafísica* (4ª edición, Madrid: Alianza, 1987 ed.). Madrid: Revista de Occidente.
- Marías, J. (1971). *La imagen de la vida humana y dos ejemplos literarios: Cervantes, Valle-Inclán*. Madrid: Revista de Occidente, Col. El Alción.
- Rodríguez-Alcalá, I. (2014). *El cine en Julián Marías. Una exaltación estética y antropológica*. Madrid: FUE.

