

JULIÁN MARÍAS, CRÍTICO DE CINE



Alfonso Basallo

JULIÁN MARÍAS, CRÍTICO DE CINE

El filósofo enamorado
de Greta Garbo

fórcola

Señales

Señales

Director de la colección: Javier Fórcola

Diseño de cubierta: Silvano Gozzer

Diseño de maqueta y corrección: Susana Pulido

Producción: Teresa Alba

Detalle de cubierta:

«Greta Garbo y Melvyn Douglas, en *Ninotchka*»,
dibujo de Damián Flores, 2015

© Alfonso Basallo, 2016

© Fórcola Ediciones, 2016

C/ Querol, 4 - 28033 Madrid

www.forcolaediciones.com

Depósito legal: M-463-2016

ISBN: 978-84-16247-56-1

Imprime: Sclay Print, S. L.

Encuadernación: José Luis Sanz García, S. L.

Impreso en España, CEE. Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

«PREFIERO EL *WESTERN* AL FESTIVAL DE CANNES»

(El crítico que no quería serlo)

EL PRIMER CRÍTICO que escribió de *Doctor Zhivago* (1966), *Verano del 42* (1971) o *El silencio de los corderos* (1991) en la prensa española no era periodista sino filósofo. Se llamaba Julián Marías, era discípulo de Ortega y Gasset, autor de libros tan leídos como *Historia de la filosofía* o *La educación sentimental*, y uno de los mayores intelectuales de España en la segunda mitad del siglo xx. Aun así, el centenario de su nacimiento (2014) transcurrió sin el más mínimo reconocimiento oficial.

En realidad, Marías conoció antes a Buster Keaton que a Aristóteles, y a Chaplin antes que a Ortega. Fue espectador antes que filósofo. De niño, en el apogeo del cine mudo, veía películas «de aventuras, del Oeste, históricas, comedias»; alimentó su afición viendo películas policíacas con el también filósofo Xavier Zubiri, en sus años de estudiante durante la II República; después llegó a tener un conocimiento enciclopédico del séptimo arte, y debutó como articulista de cine en *Gaceta Ilustrada*, en 1962, escribiendo semanalmente durante casi cuatro décadas, primero en aquella revista y posteriormente en *Blanco y Negro*, alcanzando una producción que pocos críticos profesionales han logrado: casi 1.500 artículos.

La faceta cinematográfica no es una anécdota más o menos curiosa en la vida y en la obra de Marías. Por dos razones. En primer lugar, porque «ver es pensar con los ojos», como él mismo decía siguiendo a Ortega y a Goethe; y añadía que «mirando se hacen tres cuartas partes de toda filosofía que no sea escolástica». Y viendo historias de ficción en la pantalla Marías hizo antropología. Posiblemente no tendríamos obras capitales de la filosofía española como *Introducción a la Filosofía*, *Antropología metafísica* o *Persona* si el pensador

no hubiera contado con ese laboratorio de ideas que eran las películas, ni esas «abreviaturas de la vida humana» que eran las historias encarnadas por los actores. Había, por tanto, una clara conexión entre filosofía y cine.

La segunda razón es que escribir semanalmente sobre cine respondía a la otra vocación de Marías, la de escritor. Se consideraba tan escritor como filósofo, hasta el punto de que esto último era lo que figuraba en el apartado de «profesión» en su carnet de identidad. Fue un escritor divulgativo, colaborador de prensa, articulista prolífico, que también en esto siguió el consejo de Ortega al hacer que su obra «brotara en la plazuela intelectual que es el periódico». Ya tenemos la segunda conexión, la de Marías con el periodismo.

Para mí son dos agradables descubrimientos. El primero lo hice cuando, cinéfilo entusiasta e imberbe, estudiaba COU a mediados de los años setenta y reparé en que el autor del manual de *Historia de la Filosofía* y el que escribía críticas sobre Sam Peckinpah o Luchino Visconti en *Gaceta Ilustrada* eran la misma persona. Aquel señor tan serio y tan sabio era capaz de saltar de los presocráticos al *thriller*; y de sustituir las mónadas de Leibniz por verdaderas monadas como Jennifer O'Neill, Faye Dunaway o Jacqueline Bisset. Desde entonces seguí asiduamente a Marías en su sección semanal «Visto y no visto», y aprendí de su mano que el cine no sólo era un formidable entrenamiento, sino también un análisis de la vida humana, un laboratorio donde diseccionar las cosas que de verdad importan: el destino, la muerte, el azar, la libertad, el amor...

Pero para Marías, no menos importante que el contenido era el cauce con el que lo divulgaba a miles de lectores. No se trataba de abstrusas tesis doctorales o ensayos diletantes y dilatados sino de críticas de cine, limitadas por el tiempo (una semana) y el espacio (una página, diez párrafos), marcadas por las benditas exigencias del lenguaje periodístico: brevedad, concisión, claridad, y que el filósofo aceptaba gustoso, amoldándose a las características de ese género interpretativo, cuya finalidad última es orientar al público amplio acerca de la calidad de la obra analizada.

Ése fue el segundo descubrimiento que hice, unos años más tarde, cuando yo mismo me hice periodista, confundiendo ingenuamente los teclados con lanzas para desfacer entuer-tos y las Casas Blancas con molinos de viento, influido como otros jóvenes de mi generación por la película *Todos los hombres del presidente*. Una cosa llevaba a otra: cine-periodismo-filosofía. Y se cerraban todas las conexiones.

¿Cómo definir entonces al Julián Marías que se asomaba todas las semanas a su mirador de *Gaceta Ilustrada* o de *Blanco y Negro* para ver y analizar películas? ¿Filósofo cinéfilo?, ¿intelectual interesado por el séptimo arte?, ¿escritor atraído por glamurosas actrices como el Azorín de la senectud? ¿Se le podía considerar crítico a él, y críticas a esas piezas periodísticas? A estas preguntas tuve que enfrentarme años después, cuando escribí mi tesis doctoral sobre el millar y medio de artículos de cine de Marías.

Llegué a la conclusión de que, maestro sin seguidores, el caso de Marías es un híbrido de crítico y filósofo a partes iguales o, como lo ha calificado más académicamente el catedrático Helio Carpintero, un crítico antropológico. Un crítico atípico, a caballo entre la reseña y el ensayo, capaz de enlazar *Gritos y susurros* de Bergman con Dilthey; *La palabra* de Dreyer con Kierkegaard; *En busca del arca perdida* con Unamuno, o *El golpe* con la picaresca del Siglo de Oro. Capaz de remontarse al mito cuando escribe del *Pinocho* de Disney; o a la catarsis de la tragedia griega cuando contempla la muerte de María (Natalie Wood) al final de *West Side Story*. Capaz de hacer antropología con *El último tango en París* de Bertolucci: «Nunca nos enamoramos de un cuerpo», escribe al analizar la deriva del personaje de Marlon Brando, «sino de un rostro porque el rostro es mínimamente erógeno y máximamente erótico»; o de aplicar categorías filosóficas al alienígena protagonista de *E.T.* de Spielberg: «Tiene una vida personal con otra estructura empírica», y porque es distinta de la persona humana, titula su crítica «Una persona no humana».

Este carácter singular, que ha merecido un documentado estudio por parte del profesor Ildelfonso 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 que se adelantó a otros ilustres filósofos interesados por el séptimo arte, como Fernando Savater, Eugenio Trías o el norteamericano Stanley Cavell. Con una particularidad esencial: a diferencia de ellos, Julián Marías no olvida nunca que el lector consulta su artículo semanal con una pregunta en la cabeza: ¿vale la pena ver la película? De manera que, además de hacer originales reflexiones filosóficas, emite veredictos sobre el filme, el director y los actores, aconsejando o desaconsejando su visión, y siempre apoyándose en pruebas argumentadas. Y ésas son, punto por punto, las características de la crítica como género periodístico.

¿Qué criterios utilizaba Marías para calificar o descalificar películas? Como cabía esperar en una mente rigurosa, acostumbrada a dar razón de cuanto afirmaba, sus veredictos no se rigen por el capricho, sino que responden a unos baremos, perfectamente definidos, que constituyen un método propio, basado en su personal visión del cine.

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

La combinación de todos esos criterios le permiten elogiar a Otto Preminger por su elegancia; a 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 Cacoyannis 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 *Solo 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: Spencer Tracy, Gary Cooper, John Wayne, José Ferrer, Marcello Mastroianni, Alain Delon, Charles Laughton, Jean Gabin o Daniel Day-Lewis, entre otros.

Y tanta vida les insuflaban, tan bien suplantaban al personaje, transmigrando a sus envoltorios no de carne sino de luz y sombras, que esos actores alcanzaban la inmortalidad y seguían viviendo en la pantalla años después de haber desaparecido; milagro del que levanta acta Marías, como Guillermo Cabrera Infante, gran escritor cinéfilo, cuando observaba: «Humphrey Bogart hace años que está muerto y en el filme aparece más vivo que los espectadores, que lo miran inmóviles, hipnotizados, arrebatados por sus vicisitudes».

En cuanto a las actrices, a Marías le gustaban Greta Garbo («una forma genial de ser mujer»), las dos Hepburn, Ava Gardner, Anne Bancroft, Sophia Loren, Gena Rowlands, Julia Roberts; y elogiaba especialmente la «superposición sutil» que alcanzaba en sus encarnaciones Shirley MacLaine, de quien llega a escribir que «Pío Baroja se hubiera enamorado» de ella.

Hay que decir que Marías siempre rechazó ser crítico y que consideró sus colaboraciones en *Gaceta Ilustrada* y *Blanco y Negro* como «artículos enteramente libres». Lo que él se consideraba, por encima de todo, era espectador: «un espectador fiel y entusiasta». Pero esa actitud (entusiasmo, capacidad de asombro, una cierta ingenuidad) que, a priori, podría parecer un inconveniente para quien debe enjuiciar películas, se convierte en el caso de 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». «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, haciendo de intérprete. Como recuerda García Posada, «Ortega no era un crítico profesional pero sabía ir al meollo de las obras». E iba al meollo porque era un espectador, porque sabía «*abrir los ojos*». Ortega era un espectador de la vida y la cultura, un permanente y voraz curioso, un entomólogo del espectáculo que le ofrecía la existencia. No es casual que titulara una recopilación de ensayos con el título de *El espectador*. Si ver es «pensar con los ojos», ser espectador es la

actitud más básica de toda labor intelectual. Como ser lector es la premisa de todo creador literario –no otra cosa se consideraba Borges.

El discípulo de Ortega adoptó esa misma actitud y, en el caso del séptimo arte, se la exigió 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 desconfíe del experimentalismo y la artificiosidad. Hará 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*. Y constata cómo ese tipo de cine resiste mucho mejor el paso del tiempo que el otro pretendidamente más culto o exquisito: el de directores como Chaplin, Ford, Hitchcock, o el de 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*». Y 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».

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, ir por libre le confería una independencia que brilla por su ausencia en buena parte

de la crítica de cine. Eso le permite 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 describir el aburrimiento que producen *El grito* y *La noche*.

Al mismo tiempo, esa ingenuidad y esa capacidad de asombro le lleva a aceptar, sin prejuicios, propuestas innovadoras, como la de Quentin Tarantino con *Pulp fiction*, que elogia por la coherencia de su guión, a pesar de su rompedora estructura narrativa. Porque Julián 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*, es capaz de valorar a cineastas emergentes de los años noventa como Spike Lee, Alfonso Arau, Kenneth Branagh o Tim Burton.

Las páginas que siguen son fruto de una investigación sobre el millar y medio de críticas escritas durante cuatro décadas. En este sentido es un libro de periodismo, que se detiene en un Marías menos conocido pero no menos esencial: el articulista, el escritor de periódico, que no faltaba a la cita semanal con unos lectores que querían saber lo que opinaba el filósofo de lo último de Spielberg, de Chabrol, de Kubrick o de Woody Allen. El Marías articulista capaz de explicar conceptos complejos con palabras sencillas, mediante una prosa dotada de sobriedad expresiva y concisión periodística. Sin el periodismo, no tendríamos a Marías, porque buena parte de su obra más original y más perspicaz ha nacido entre corondeles: *El oficio del pensamiento*, *La fuerza de la razón*, *La libertad en juego*.

Pero éste también es un libro de cine, un *travelling* por la Historia del Séptimo Arte (prácticamente no hay película de cierta relevancia sobre la que Marías no escribiera), desde Murnau hasta los hermanos Coen, pasando por David Lean,

Kurosawa, el polar francés o la *screwball-comedy*. Y también por la Historia de la Cultura, dadas las sugestivas conexiones que Marías establece entre las obras cinematográficas y los grandes autores de la filosofía, el teatro, la novela o la poesía.

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. Donde nosotros vemos a Alain Delon, Burt Lancaster o Audrey Hepburn, él ve a Dante, Goethe, Shakespeare, Gabriel Marcel o Unamuno. Tras *El padrino* adivina a Richelieu y a Maquiavelo; la Cristina de Suecia encarnada por Greta Garbo le evoca a Descartes, amigo personal de aquella reina; la Marlene Dietrich de *Marruecos* le sugiere la teoría del amor de Ortega; y detecta en un *western* de héroes cansados como *El Dorado* el espíritu de la aventura que impregna la obra de Cervantes. Pero si nos preguntaran cuál es el rasgo más significativo del Marías crítico de cine no señalaríamos la hondura filosófica, la prosa diáfana o las brillantes interpretaciones culturales, siendo todo ello especialmente valioso. Lo que destacaríamos es la honradez intelectual.

El hombre que nunca mintió; el intelectual que arrojó la persecución y el ostracismo político y académico por ser fiel a sus convicciones; el filósofo tiernamente enamorado de su mujer, la excepcional Lolita Franco; el hombre sin fisuras, que jamás engañó a sus lectores. Como crítico de cine tuvo la honradez de mostrar siempre sus cartas. Advirtió que rehuía las películas de «presidios, deportistas, bailarinas, cantantes o vampiros», y le atraían, en cambio, las policíacas y las que giran en torno a un juicio. Que apostaba por el clasicismo y la línea clara, y rechazaba el experimentalismo y la pedantería, comenzando por la madre de todas las pedanterías: la de los críticos resabiados, que están de vuelta de todo, que se creen superiores al resto de los mortales y —el pecado más grave— a los lectores. Quizá por eso Marías siempre estaba de parte del público. Quizá por eso Marías, el traductor de Leibniz, Séneca y Aristóteles, prefería el *western* al Festival de Cannes.