



Biopics al trasluz: una visión del cine biográfico desde la metafísica de la persona de Julián Marías

Pablo Úrbez Fernández

Universidad Villanueva ✉ 

Nieves Gómez Álvarez

Universidad Francisco de Vitoria ✉ 

<https://www.doi.org/10.5209/ashf.102161>

Recibido: 10/04/2025 • Aceptado: 20/10/2025

Resumen: Este artículo quiere mostrar cómo los escritos de Julián Marías sobre películas biográficas o biopics, que se engloban en lo que denominó “antropología cinematográfica”, tienen mayor profundidad si son contemplados al trasluz de una teoría general de la vida humana, comprensible desde la razón vital o histórica y que se formularán como una metafísica de la persona, a la que el filósofo define como “alguien corporal”.

Esto permitirá establecer un puente interpretativo entre los escritos de carácter teórico y los artículos de cine que el filósofo español escribió durante décadas, sobre personajes históricos como Julio César y Cleopatra, El Cid y Jimena, Cristina de Suecia, Napoleón Bonaparte, Sigmund Freud, Mata Hari, Van Gogh, Kafka o C.S. Lewis. A lo largo de sus escritos de cine, aparecen frecuentemente temas como la adecuación histórica, la imaginación (o ausencia de ella), el argumento biográfico o la realidad última de la vida humana, que ha explicado con mucho detalle en sus escritos de carácter más teórico.

En conclusión, al haber planteado con los términos filosóficos precisos qué es una biografía y cuál es su textura metafísica, los artículos de antropología cinematográfica de Marías pueden ser interpretados como anticipaciones o prolongaciones de su metafísica de la persona.

Palabras clave: Julián Marías; Ortega y Gasset; metafísica de la persona; antropología cinematográfica; cine biográfico; biopic

EN Biopics in the light: a view of biographical cinema from the metaphysics of the person, by Julian Marias

Abstract: This article aims to show how the writings of Julián Marías on biographical films or biopics, which are included in what he called “cinematographic anthropology”, have greater depth if they are considered in the light of a general theory of human life, understandable from the vital or historical reason and that will be formulated as a metaphysics of the person, which the philosopher defines as “somebody corporeal”.

This will make it possible to establish an interpretative bridge between the writings of a theoretical nature and the cinema articles that the Spanish philosopher wrote for decades, on historical characters such as Julius Caesar and Cleopatra, El Cid and Jimena, Christina of Sweden, Napoleon Bonaparte, Sigmund Freud, Mata Hari, Van Gogh, Kafka or C.S. Lewis.

Throughout his film writings, topics such as historical appropriateness, imagination (or lack thereof), the biographical argument or the ultimate reality of human life are frequently mentioned, which he has explained in great detail in his more theoretical writings. In conclusion, having posed with precise philosophical terms what is a biography and what is its metaphysical constitution, the articles of cinematographic anthropology of Marías can be interpreted as anticipations or extensions of his metaphysics of the person.

Keywords: Julián Marías; Ortega y Gasset; metaphysics on person; Film anthropology; biographical film; biopic

Sumario: 1. Introducción: la antropología cinematográfica de Julián Marías. 2. La vida humana y la realidad personal. 3. La razón vital e histórica. 4. Sobre expectativas, verosimilitudes y licencias cinematográficas. 5. Biografía y perspectiva. 6. Conclusiones. 7. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Úrbez Fernández, P. y Gómez Álvarez, N. (2026). “Biopics al trasluz: una visión del cine biográfico desde la metafísica de la persona de Julián Marías”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 43 (2), 399-411.

1. Introducción: la antropología cinematográfica de Julián Marías

Dentro de la extensa producción de la “antropología cinematográfica” de Julián Marías¹ hay un buen grupo de artículos de cine dedicados a películas históricas y biográficas –lo que en inglés se denomina ‘biopics’², que es la abreviatura de “biographical pictures”–, cuyos protagonistas son personajes de distintas épocas, que van desde Cleopatra o Julio César a C.S. Lewis y su mujer Joy Gresham. Siendo cierto que pueden ser leídos como escritos independientes, dedicados a películas o figuras históricas concretas, también lo es que son susceptibles de ser leídos de una manera más profunda, desde la metafísica de la vida humana intuida por Ortega y Gasset y, mucho más específicamente, desde la

metafísica de la persona desarrollada por Julián Marías, que permite entender el tipo de realidad tan compleja que es una biografía humana y la contextura de la que está hecha.

En sus “artículos sobre cine”, como prefería denominarlos antes que “críticas”, Marías reflexionaba sobre cuestiones antropológicas, filosóficas e históricas a través de un estilo suelto y fresco. También podía esgrimir la opinión que le merecían el actor y el director, si el ritmo le parecía emocionante o monótono, o si se habían aprovechado mejor o peor las técnicas del lenguaje cinematográfico, entre otras cuestiones. En ocasiones, el visionado de una película le anima a compararla con una obra anterior acerca del mismo personaje histórico, como ocurre en su artículo sobre *Napoleón II* en 1964, que le motivó a escribir sobre *Maria Walewska* (1937) en la misma crítica. Otras veces, un mismo artículo puede reunir a dos películas cuya única relación es que el filósofo las vio en el cine en unas fechas muy próximas, como sucede con *Harlow* (1965), *biopic* de la actriz Jean Harlow, y la comedia *Ninette y un señor de Murcia* (1965).

Las siguientes páginas estarán dedicadas a mostrar brevemente en qué consisten esas metafísicas contemporáneas de corte español, que se han apoyado generosamente sobre las de rasgos helénicos y europeos, pero que han hecho el esfuerzo de completarlas, al partir no tanto de la noción de *hombre*, sino de la de *persona*; y no tanto en la razón lógico-matemática o la razón pura, sino en el concepto de razón vital, que es central en las metafísicas de ambos pensadores españoles. Este acercamiento a la realidad personal y biográfica nos permitirá entender, al trasluz de su metafísica, algunos extractos de los artículos de cine de Marías dedicados precisamente a los *biopics*, donde se muestra la capacidad del cine para recrear la Historia y para encarnar el espíritu de una época.

En ellos se atiende a la verosimilitud de lo narrado, pero también al propósito de la película, en cuanto a la demostración de una tesis o la persecución de un fin ideológico. En ocasiones, el autor repara en la estructura narrativa, en la condensación de una realidad extensa en un metraje limitado. Asimismo, reflexiona sobre la fidelidad a la fuente histórica y sobre las licencias narrativas, y en algunos casos se permite mencionar material bibliográfico o hechos contrastados que podrían haberse incluido en el guion. Por otra parte, concede una importancia significativa a los actores protagonistas, dado que analiza su adecuada o inadecuada interpretación del personaje histórico; en otros casos, atiende a la labor del director. Por último, también diserta sobre cuestiones filosóficas, históricas o políticas extradiegéticas, y en otros casos sugiere a los cineastas que filmen películas sobre personajes históricos españoles y sobre episodios que han sido poco explorados con este tipo de lenguaje.

Veremos cómo la dinamicidad de su metafísica personal es lo que precisamente le proporcionó la soltura para abordar todas estas cuestiones con un estilo divulgativo, accesible a cualquier público, pero también doblemente sugerente para los lectores con formación filosófica, pues podían ver en estos artículos una concreción de su metafísica de la persona.

¹ El concepto de “antropología cinematográfica” fue acuñado por el propio Marías, con el objetivo de condensar la relación que él consideraba evidente entre el séptimo arte y la reflexión sobre el mundo personal. Prologando uno de los libros que recogía numerosos artículos de cine escritos por él, hacía referencia a esta sugerente expresión: “Hace mucho tiempo escribí que los géneros literarios constituyen en cierto modo una antropología. No sería excesivo decir otro tanto del cine. Más aún, al analizar lo que el cine hace, he tenido siempre la impresión de que ese examen concreto de lo que se proyecta sobre la pantalla [...] tiene una vertiente filosófica [...]. El cine constituye una exploración, con medios absolutamente nuevos y originales, de la vida humana, y una colección de películas, vistas en su adecuada perspectiva, nos daría lo que podría llamarse una ‘antropología cinematográfica’, hecha de imágenes interpretadas, de imágenes directamente inteligibles” (Marías, J., *El cine de Julián Marías. Volumen I. Escritos sobre cine (1960-1965)*. Alonso F., compilador. Barcelona, Royal Books, 1994. p. 3).

Se han escrito varias tesis doctorales sobre el tema del cine en Julián Marías: Alcalá, I. R. *El cine en Julián Marías. Una exaltación estética y antropológica* (Tesis doctoral, Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2011); Basallo, A. *Julián Marías, crítico de cine. El filósofo enamorado de Greta Garbo*. Madrid, Fórcola, 2016; Gómez, N. *Mujer: persona femenina. Un acercamiento a la obra de Julián Marías*. Pamplona, EUNSA, 2023, Cap. 4. Influencias cinematográficas: la ‘Antropología cinematográfica’ de Julián Marías’, pp. 215-244.; y Delgado, J. G. *Cine y antropología. Aportes del Cine a la Antropología Metafísica de Julián Marías* (Tesis doctoral, Universidad Pontificia Bolivariana de Colombia, 2022). También se puede consultar el más reciente artículo de Gómez, N., «La antropología cinematográfica de Julián Marías», en Barraca, J. (ed.). *Filosofía y Arte. Algunas muestras del encuentro entre lo filosófico y lo artístico*. Madrid, Sínderesis, 2024, pp. 29-39.

² Tomamos el término ‘biopic’ tal y como es descrito en el Diccionario de la Real Academia Española: <https://dle.rae.es/biopic> así como en el Diccionario de la Fundeu: <https://www.fundeu.es/recomendacion/pelicula-biografica-biopic-478/> Ciertos autores han profundizado en esta forma de producción, como Arlanch, Bingham, Burgoyne y Rosenstone. Según Arlanch: “la esencia de toda película biográfica parece ser su inspiración en la vida de una personal real” (2008, p. 19). Por su parte, Bingham afirma, refiriéndose a este género cinematográfico: “The biopic is a genuine, dynamic genre and an important one. The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate, or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality” (2010, p. 10). Es evidente que en una película de este tipo siempre se van a entrecruzar las trayectorias individuales y las de la sociedad en las que ha vivido ese particular; así como entre la Historia y la intrahistoria del personaje. Para Rosenstone, el cine refleja la Historia a través de las historias individuales, de tal manera que se produce un acercamiento a los problemas sociales, a menudo difíciles o insolubles, presentes en el trasfondo de la película mediante el punto de vista siempre concreto del personaje en cuestión (1995, p. 57).

2. La vida humana y la realidad personal

Los temas centrales que han ocupado a la filosofía han variado enormemente a lo largo de la historia, dependiendo sobre todo del horizonte de sentido que los pensadores han tenido frente a sí y a la incógnita existencial que se han sentido llamados a descifrar: así, fueron comunes el concepto de *arjé* en los presocráticos o la sustancia aristotélica en la época Antigua, mientras que la Edad Moderna se verá más bien cuestionada por la *res cogitans* cartesiana o la razón pura kantiana. Ha sido en época relativamente reciente, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando la filosofía occidental se ha visto fuertemente atraída por el concepto mismo de vida humana, por el significado mismo de lo que conlleva el verbo vivir, entendido este en sentido biográfico. La filosofía existencial de Sören Kierkegaard, profundamente alérgica a las corrientes idealistas en exceso, con la consiguiente desaparición del ser individual, por un lado; la filosofía alemana, con las aportaciones de Dilthey y de la Fenomenología husserliana y su análisis del vivir, por otro, así como la gran crisis de las corrientes de corte abstracto en la época de entreguerras, han provocado que la atención teórica se haya volcado hacia la realidad personal, hacia el quién que es la persona individual³. No es, pues, una casualidad que el cine, ese arte joven en comparación con los más clásicos de la arquitectura, escultura, pintura o música, se haya perfilado como “el arte más fecundo” de nuestro tiempo, a decir de Tomás Domingo Moratalla⁴, precisamente porque se ha hecho un especialista en mostrar vidas humanas, por ser un “arte de presencias”⁵. El séptimo arte ha ido a la par con este nuevo horizonte de sentido filosófico que se ha ido elevando en la mente humana desde finales del siglo XIX; el avance técnico que ha sucedido en este periodo hasta la actualidad ha sido un apoyo material para representar y recrear la vida humana imaginativamente, de manera si cabe más compleja que con las artes ya existentes.

La vida humana será tema central dentro de la metafísica de Ortega y Gasset, quien la convirtió en “realidad radical”, es decir, aquella donde encuentran su raíz y radican todas las demás, que son por ello radicadas. Desde este punto de vista, la vida humana habrá de ser comprendida como un yo con una circunstancia, valiéndose este esquema general para ser aplicado a cualquier biografía. Circunstancia será todo aquello que rodea al yo: desde su realidad corpórea, hasta su ubicación espacio-temporal, su entorno histórico o su lengua. Y el yo habrá de ser entendido no al modo cartesiano, como una sustancia pensante, sino más bien como un *proyecto*, como una *pretensión de ser* una persona concreta por parte de alguien determinado⁶. Ya en este punto de partida orteguiano hay una enorme afinidad con la tarea cinematográfica, que es capaz de mostrar un yo concreto en una circunstancia particular, haciendo al

espectador “salir” momentáneamente de su propia vida y transmigrar a otra⁷.

No se quedará la metafísica de la vida humana en un plano solipsista, pues la toma en su plena realidad: además de ser una realidad radical y circunstancial, es una realidad *convivencial*, ya que la vida personal siempre consiste en un estar acompañado de lo humano, comenzando por la realidad de la lengua –que heredamos de cientos de generaciones anteriores con la cual pensamos la realidad–, pero también por la de la familia, la sociedad, la historia, la cultura, etc...

Será con este armazón orteguiano, focalizado en la realidad de la vida humana, como Julián Marías podrá desarrollar, en una reflexión de varias décadas, la noción de persona, que encuentra su culminación en la obra que él mismo consideró un punto de inflexión de su filosofía: *Antropología metafísica*⁸, publicada en 1970. En ella, Marías es consciente del peso que tienen las terminologías clásica y moderna en cuanto a la reflexión del hombre se refiere, y, sin embargo, es capaz de desarrollar toda una metafísica de la persona⁹ distanciándose de esas perspectivas, por considerar que, en parte, cosifican o animalizan –en todo caso, simplifican– al hombre. Desde su punto de vista, la persona no es tanto un “animal racional”, sino un “alguien corporal”¹⁰, y serán las categorías de la instalación y del vector las que, extrayendo todas las posibilidades metafísicas que tiene el verbo español estar, son capaces de realizar un acercamiento nuevo y de salvar los problemas antropológicos que tienen esas filosofías de otras épocas. La cuestión paradójica de la persona es que es un ser que combina la permanencia con la dinamicidad, el haber sido con el estar siendo o el ir a ser, y ese equilibrio ha de ser entendido sobre todo con el concepto de instalación, que permitiría explicar aspectos dejados de lado o que han sido poco explicados por la filosofía realista o por la idealista. Por ejemplo, la relación que tiene la persona con su

³ Para un acercamiento general a este recorrido de la Filosofía, cfr. Marías, J., *Historia de la Filosofía*, en *Obras I. IV. El descubrimiento de la vida*. Madrid, Revista de Occidente, 1982.

⁴ Domingo, T., «Figurarse la vida». *Thémata. Revista de Filosofía*. n.º 46 (2012, 2.º semestre), p. 523.

⁵ Marías, J., *El cine...*, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁶ Cfr. Ortega y Gasset, J., *Unas lecciones de Metafísica*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.

⁷ A propósito de un ‘biopic’ sobre la juventud de Giacomo Casanova, Marías escribirá: “En realidad, su tema es el de la vocación humana en su sentido más amplio, condicionada por las circunstancias [...]. Esto es, su carácter estrictamente dramático, es lo que hace que la película sea biográfica y no se pierda en una acumulación de episodios o escenarios pintorescos. [...] por todas partes encontramos el querer ser, el «tener que ser», el poder o no poder ser eso que se tiene que ser; y al fondo, muy al fondo, casi siempre olvidado, el «deber ser», en conflicto probable con todo lo demás”.

⁸ Marías, J., *Obras X (Antropología metafísica. Ensayos)*. Madrid, Revista de Occidente, 1982. Disponible en línea en: <https://www.cervantesvirtual.com>

Años adelante escribirá un libro titulado, de manera mucho más directa, *Persona*, donde mostraba cuál es la realidad de la misma, un quién y no un qué, un alguien y no un algo, y cómo ello obligaba a afrontar cuestiones como la presencia, la relación entre la temporalidad y la mortalidad, las ocultaciones de la persona, cómo habría que entender la perfección personal, la radicalidad de la experiencia del amor o cómo la ilusión es un auténtico método de indagación de la persona, entre otros. En esta obra, además, Marías proporciona una nueva definición de persona, sin duda con el intento de superar las limitaciones de la definición clásica: “criatura amorosa” (Marías, J., *Persona*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 176).

⁹ Cfr. Gómez, N. *Julián Marías. Metafísico de la persona*. Madrid, Ciudad Nueva, 2017.

¹⁰ Marías, J., *Obras X (Antropología metafísica...*, *op. cit.*, p. 35.

cuerpo, con sus sucesivas edades, con su lengua o con su condición sexual. Se puede entender así por qué Marías, que había definido la filosofía como “la visión responsable”¹¹, consideraba que había una correspondencia de doble dirección entre la antropología cinematográfica y la antropología metafísica: el cine, que es primariamente una cuestión que tiene que ver con la mirada, hacía ver con nuevos escorzos y perspectivas distintas al quién personal y la antropología iluminaba bastantes aspectos sugeridos por el cine. De hecho, él llegó a escribir que esta gran obra suya debía gran parte de sus ideas y su estructura al cine: “Cuando escribí un libro titulado *Antropología metafísica*, el más personal de mis libros estrictamente filosóficos, me di cuenta de lo que le debía al cine. Muchas ideas que en él alcanzaron formulación rigurosamente técnica se me habían ocurrido contemplando películas o reflexionando sobre ellas. Había tenido que elaborarlas, hacer que fuesen filosóficas, pero formaban parte de esa ‘pre-filosofía’ de que la filosofía tiene siempre que partir para volver sobre ella y elevarla al nivel de la teoría, de la verdad justificada o, como prefiero decir, de la visión responsable. Y entonces descubrí algo inesperado y acaso aún más interesante: 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”¹².

2. La razón vital e histórica

En la filosofía de Marías, ese concepto de responsabilidad tiene evidentemente una resonancia moral, pero antes que eso, es un término que hace alusión a la capacidad que tiene la persona de *poder responder o dar razón* de aquello que ve. Mirar la realidad es un acto que está al alcance de todo humano, y, sin embargo, la peculiaridad del mirar filosófico es sobre todo su capacidad de justificar por qué la realidad es así. También la realidad biográfica y humana. Esto implica un uso específico de la razón, que no es el meramente lógico o el científico, sino un uso más amplio, que está en la base de este, y que es el que nos permite comprender los asuntos humanos e históricos. En su indagación sobre las filosofías del pasado, Ortega era consciente de que se había ido gestando una idea de la razón que era insuficiente y que era necesario completar, por imperativo de los tiempos y de la propia vida humana. Por una parte, estaba la noción clásica de que la razón es el atributo fundamental del hombre, el que le define como tal –“animal racional”–, y que se caracteriza por el *logos*, por la capacidad de encontrar un orden en el mundo y una correspondencia entre la mente humana y la realidad que le rodea. Ciertamente es así, pero

Ortega echaba en falta en esta comprensión la referencia a la intimidad, a la interioridad humana, ese gran descubrimiento agustiniano, que se acusará con una enorme fuerza en la filosofía cartesiana. La razón en este caso será sobre todo la razón lógica o matemática, esa que admiraba tanto el propio Descartes, pues permitía al hombre tener certezas claras y distintas, evitando así los errores de los sentidos, tan falibles en la comprensión de la realidad.

Una vez más, la metafísica de la vida humana querrá enderezar esta comprensión de la razón, pues si bien es cierto que la razón lógico-matemática es fruto de la disciplina humana, también lo es que se trata solamente de una forma de razón particular, alojada dentro de otra más general, que es la que usamos para comprender todos los asuntos humanos. El propio Descartes ejerció la razón lógico-matemática por cuestiones vitales: el deseo de huir del error.

Será así como Ortega y Gasset formule, en parte como reacción al irracionalismo de su tiempo, que es preciso desarrollar una forma de razón conectada con la vida, que permita comprenderla y hacerse cuestión de todos los asuntos humanos. Desde la misma raíz de su vida el hombre necesita la razón porque es esta la que le permite desarrollar una interpretación del mundo y de sí mismo¹³. Puede que la razón lógico-matemática cartesiana no nos permita comprender las aventuras y desventuras de El Cid o los amores y desamores de Cleopatra, pero lo cierto es que la razón vital-histórica sí nos permite transmigrar a las vidas de otros o a otras épocas y tratar de comprender sus perspectivas. Marías ha ofrecido incluso una definición de la razón que permitiría una aplicación directa a los asuntos humanos: “aprehensión de la realidad en su conexión”¹⁴. A diferencia de la razón lógica cartesiana o de la razón pura kantiana, estos sí conceptos que tienen una aplicación directa al séptimo arte y, mucho más en concreto, a las películas que se acercan a los asuntos biográficos y a las vidas concretas de hombres y mujeres. Vemos entonces que hay una relación muy estrecha entre la metafísica de la persona –esa que quiere apoyarse en la noción de que cada una es un alguien corporal–, la antropología cinematográfica –el tipo de saber que, con un nuevo lenguaje audiovisual, quiere mostrarnos lo que alguien hace y le pasa– y la razón vital, que nos muestra las conexiones biográficas capaces de justificar o dar razón de por qué una persona actúa de un modo determinado en una circunstancia concreta, con vistas a ser alguien.

En su *Introducción a la Filosofía*, Marías profundiza en el significado de esta razón vital, que es histórica, pero que es también “viviente” y que, sobre todo, está ligada al hecho de que la vida biográfica es una cuestión interpretativa. Desde su punto de vista, vivir es ya entender, que es referir algo a la totalidad de la vida en marcha, pues es la vida misma la que, al poner una cosa en su perspectiva, la hace inteligible. En

¹¹ Marías, J., *Obras X (Antropología metafísica..., op.cit., Cap. I. La visión responsable*, pp. 12-16.

¹² Marías, J. “Reflexión sobre el cine”. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (16/12/1990), disponible en: <https://www.cuentayrazon.es/index.php/julian-marias/cursos-y-conferencias/24-reflexion-sobre-el-cine>

Es interesante también consultar el artículo de Lázaro, donde analiza la relación cine-antropología, con los temas comunes que aparecen en ambos tipos de escritos en la obra del filósofo, Lázaro, M.A. «El cine, una visión antropológica en el pensamiento de Julián Marías». *Sol De Aquino*, (21), 40-47.

¹³ “No hay vida sin interpretación del mundo y de sí misma” (Ortega y Gasset, J., *¿Qué es Filosofía?* Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1989, 7ª ed. rev., p. 233).

¹⁴ Marías, J., *Obras II (Introducción a la Filosofía..., op. cit., p. 144*. En este mismo capítulo, Marías señala cómo la función de la razón es “hacerse cargo”, “saber a qué atenerse”, que es exactamente la operación mental que realizamos cuando somos espectadores de las vidas de otros en el cine.

este sentido, la vida es ya un órgano de intelección, la razón es la propia vida humana. A raíz de ello, Marías mostrará, que, tanto el racionalismo como el irracionalismo intentaron un acercamiento a los asuntos humanos que era errado, pues pretendían hacerlo bajo la óptica de la inmutabilidad, como si fuesen conceptos matemáticos, y como no se adaptaban a ellos, se declaró que la vida humana y la historia eran irracionales. Pero con la razón vital e histórica se evidencia que lo único verdaderamente racional es la vida humana, pues es lo único que nos permite aprehender la realidad en sus conexiones, más aún cuando podemos utilizarla como un método específico¹⁵. Un paso más, en este caso específicamente maríasiano, será su formulación de la razón vital masculina y femenina¹⁶, que, en efecto, se pone en juego en el cine, no solo en el sentido de que nos muestra cómo son las razones de hombres y mujeres para actuar, sino también en el sentido de que se refleja cómo es el uso de esas conexiones vitales, en el caso de directores o directoras, y cómo ello enriquece nuestra comprensión de la instalación sexuada complementaria a la que tiene quien ve la película.

Hay un aspecto más, que merece la pena señalar en el entramado antropológico subyacente en la teoría del cine de Julián Marías, no ajeno a la razón vital, sobre el que ha investigado de manera pionera: el tema de la ilusión. Si nos preguntamos por qué vemos películas, por qué nos gusta invertir gran parte de nuestro tiempo contemplando vidas de otros (también en su formato más actual de series), una de las respuestas más convincentes es porque nos ilusiona, nos atrae poderosamente alimentarnos de vidas ajenas, más aún si están encarnadas por actores o actrices interesantes. En la primera investigación filosófica que se ha realizado sobre esta cuestión, *Breve tratado de la ilusión*¹⁷, causado en parte por el hecho de que las otras grandes lenguas que derivan del latín no tienen el término en positivo, el filósofo vallisoletano muestra que esta posibilidad humana, a la que ha definido como “realización proyectiva del deseo con argumento” explica las últimas raíces de la biografía, de tal manera que podríamos explicar el quién más íntimo de una persona si fuésemos capaces de perfilar el mapa de sus ilusiones (o desilusiones), que es justamente lo que logra mostrarnos de manera visual el cine. Es fructífero también aplicar este concepto de ilusión a la antropología cinematográfica, por cuanto la misma realidad del cine es justamente esto, una ilusión, en el sentido de que es una realidad que aparece y desaparece y, sin embargo, no simplemente “pasa”, sino que nos deja el sedimento de una vida o varias en nuestra imaginación.

Una vez perfilada la novedad de la metafísica de la vida humana y de la metafísica de la persona, procedemos a mostrar cómo los artículos sobre *biopics* en la antropología cinematográfica de Marías pueden ser leídos como concreciones o ejemplificaciones de aquella.

3. Sobre expectativas, verosimilitudes y licencias cinematográficas

En primer lugar, se podría señalar que hay numerosos artículos de cine de Marías en los que figura la decepción o satisfacción que la película causa, en relación con la biografía o contexto del personaje. Y es cierto que esta cuestión aparece con mucha mayor frecuencia en el caso de los *biopics* que en el de las otras películas sin relación con la Historia.

Es preciso señalar que, bien por causa del imaginario colectivo del país, bien por haber leído acerca de la realidad histórica, el espectador puede estar familiarizado con los hechos narrados en la película. Especialmente, como indicaba Custen, con la popularización de la Historia en el siglo XX a través de la publicación de revistas divulgativas y biografías noveladas, que a su vez incluían ilustraciones y fotografías (referencias pictóricas famosas, en ocasiones) del sujeto histórico¹⁸.

Esto implica que, no solo para Marías, sino para cualquier espectador, se genere una imagen preconcebida acerca de los hechos narrados y acerca de la apariencia estética de esos hechos. De tal manera que, si esa narración no se corresponde (en términos de calidad o en términos de verosimilitud) con aquella expectativa, el resultado puede ser la decepción.

En este sentido, Marías iniciaba así su crítica de *1492: La conquista del paraíso*, pues no esperaba encontrar grandes dosis de verosimilitud ni imaginación: “he sentido una gran pereza para ver las películas dedicadas a Cristóbal Colón y el descubrimiento de América”¹⁹. En el mismo sentido se expresa sobre la película acerca de *La reina Margot*, la cual, además de representar a la reina Margarita de Navarra “es el título de una deliciosa novela de Alexandre Dumas [...], que leía cuando tenía unos catorce años [...] Pero la película se parece bien poco a la novela en su realidad cinematográfica”²⁰.

Respecto a la película *Esquilache*, Marías declaraba su profundo interés por el reinado de Carlos III, lo cual le había llevado a publicar en 1966 un manuscrito anónimo acerca del motín de Esquilache, incluyendo un comentario: “tiene tal viveza dramática, a pesar de su tosquedad, que alguien vio en ese manuscrito, cuando lo edité por primera vez, un posible guion para una película corta. No extrañará que sintiera avidez por contemplar este *Esquilache* cinematográfico”²¹. Sin embargo, tampoco en este caso la ficción cinematográfica estuvo a la altura de la Historia, desde su punto de vista.

Hay casos en los que sucede a la inversa, es decir, que las expectativas respecto a una película son bajas y el resultado final es mucho mejor, por ejemplo, con la película *Harlow*, pues “la vida de Jean Harlow parecía materia para una historia sensacionalista y vulgar, a la vez sexual y lacrimosa –combinación

¹⁵ Marías, J. *Introducción a la Filosofía...*, 47. Razón histórica y razón vital, pp. 165-170 y 48. Razón narrativa, pp. 170-173.

¹⁶ Marías, J., *Obras X (Antropología metafísica...*, op. cit., Cap. XXI: *Razón vital: masculina y femenina*, pp. 142-148.

¹⁷ Marías, J. *Breve tratado de la ilusión*. Madrid, Alianza Editorial, 2001.

¹⁸ Custen, G., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New York, Rutgers University Press, 1992, pp. 32-34.

¹⁹ Marías, J., «1492». *Blanco y negro* (15 de noviembre de 1992), p.10.

²⁰ Marías, J., «La reina Margot». *Blanco y negro* (26 de febrero de 1995), p. 12.

²¹ Marías, J., «Esquilache». *Blanco y negro* (19 de febrero de 1989), p. 10.

escasamente atractiva”²²; y también en *Tierras de penumbra*, pues narrar el matrimonio de C.S. Lewis y la enfermedad de su mujer “presentaba tales dificultades que parece asombroso que el resultado sea atractivo para públicos que rara vez se enfrentan con las honduras de la vida humana”²³.

Otra de las cuestiones en relación con las expectativas ante una película es su credibilidad. En reiteradas ocasiones alerta de que no debemos confundir “verosímil” ni con “probable” ni con “real”, como en el caso de *Apolo 13* (1995): “Que algo acontezca, no prueba que fuese verosímil. [...] podría aplicarse a lo que se ve en «Apolo XIII». Es enteramente inverosímil, casi imposible, y digo «casi» porque sucedió, y esto es lo increíblemente asombroso”²⁴.

Para el teórico del cine y estructuralista Metz²⁵, existen diferentes aproximaciones al concepto de verosimilitud, y distingue entre una verosimilitud referencial (en relación con el mundo real) y una verosimilitud narrativa (la coherencia entre los elementos del universo de ficción según las reglas que le son propias). Los espectadores, a partir de unos códigos culturales compartidos, podrían aceptar como verosímiles o no los aspectos referenciales, dado que esos códigos son arbitrarios y variantes. Marías, en este sentido, abordará aspectos referenciales y narrativos en sus diferentes alusiones a la verosimilitud.

Marías aplaude que en *Freud* (1962) “hay sesiones de hipnotismo, examen de casos [...] no una inerte acumulación de datos, [lo que] hace que la historia no pierda su carácter narrativo y se pueda hacer con ella una película”²⁶. También celebra la manera de transmitir al espectador el sufrimiento y la parálisis cerebral del protagonista en *Mi pie izquierdo* (1989): “se salva de ese peligro por la existencia de verdaderos personajes y por lo que pudiéramos llamar la versión personal de un caso clínico, que como tal sería de gran interés médico, pero muy poco cinematográfico. No es la crónica de una realidad somática y psíquica, sino la historia de lo que le pasa a Christy Brown”²⁷.

De *El soñador rebelde* (1965), alaba su destreza para resumir con atractivo toda la complejidad de la convulsa Irlanda de 1911: “Rara vez se ha visto en una pantalla una realidad compleja hecha más claramente inteligible, ‘vívida’ desde más ángulos, con un juego más real de las perspectivas. Estos dos momentos deberían incorporarse a una antología ideal de aquellas veces en que el cine es dueño de sí mismo y de sus posibilidades”²⁸. En *Kafka* (1991), aunque lamenta su tono pesimista y sombrío, reconoce su credibilidad porque “Lo que es evidente es que Kafka veía así la realidad, la miraba con esos ojos [...] atónitos, fijos, enormemente tristes, que no brillan con una sonrisa. ¿Lúcidos? Es el adjetivo que se suele

aplicar a la visión del mundo de Kafka. Sin duda penetrante, aguda, implacable”, aunque a la vez aprovecha para contraargumentar esa visión y expresa la suya propia: “Yo creo que la lucidez verdadera consiste en dejar que la realidad penetre en la mente; se entiende, toda ella, con su luz y sus sombras, con sus diversos colores, con los varios temples y climas”²⁹.

En cuanto a lo que considera como falta de verosimilitud, en ocasiones la atribuye a los personajes, como es el caso del Napoleón de *Maria Walewska* (1937): “esa enorme complejidad de Napoleón ha venido a desembocar en un cliché fijo, en una imagen convencional y tópica [...] duele que el Napoleón que se nos muestra sea tan increíblemente poco Napoleón”³⁰. Como tampoco se cree a la protagonista recreada en *Mata-Hari* (1964): “está acentuado por el esquematismo de los personajes y por la insistencia en detalles concretos tomados aisladamente, sin introducir nunca ese vendaval que es con frecuencia la tentación –y a veces la iluminación– del cine”³¹.

En otros casos, achaca la falta de credibilidad a la manera de narrar los acontecimientos, bien sea la película en su conjunto, como en *La reina Margot* (1994): “carece de luminosidad y ligereza, acumula escenas de confusión y estruendo –y no solo cuando presenta la matanza–, repite planos muy semejantes, con personas agrupadas que contemplan algo que el espectador no ve. Otro elemento que falta es el carácter juvenil de la historia”³²; bien una escena concreta de la película que califica de inverosímil, como en *El tormento y el éxtasis* (1965): “aquellas visiones de Miguel Ángel en las canteras de Carrara, con un sol convencional entre las nubes, que le sugieren lo que debe ser la Capilla Sixtina, pero la película se repone pronto de ellas”³³. En *El cartero (y Pablo Neruda)* se ciñe a su experiencia personal para poner entre paréntesis algunos de los acontecimientos descritos en la película: “No sé en qué medida es veraz la historia del exilio de Neruda y su vuelta a Chile. Tengo un curioso recuerdo que se cruza con ello”³⁴.

Muchas veces, para presentar de manera comprensible y verdadera la concreción de esa vida humana, el cineasta (como artista) decide recurrir a licencias narrativas que son fruto de su imaginación y creatividad. Una de las habituales descalificaciones hacia el cine histórico-biográfico es su “falseamiento de la realidad” por incluir en sus diálogos, escenas o caracterizaciones del personaje elementos que no recogen las fuentes históricas, o incluso que las contradicen. A este respecto, Rosenstone distingue entre “invenciones verdaderas” e “invenciones falsas”. Las primeras utilizan los mecanismos de la ficción audiovisual para, de manera legítima, rellenar lagunas y facilitar la comprensión de una realidad compleja. Las segundas, por su parte, se distancian tanto de la realidad histórica que incurren en el anacronismo, suponiendo no una interpretación legítima sino una falsación de los acontecimientos pasados³⁵.

²² Marías, J., *El cine de Julián Marías. Volumen I. Escritos sobre cine (1960-1965)*. Barcelona, Royal Books, 1994, pp. 477-478.

²³ Marías, J., «Tierras de penumbra». *Blanco y negro* (27 de febrero de 1994), p. 6.

²⁴ Marías, J., «Entre la...», *op. cit.*, p. 10.

²⁵ Metz, C., «El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 17-30.

²⁶ Marías, J., «Freud...», *op. cit.*, p. 10.

²⁷ Marías, J., «En la frontera». *Blanco y negro* (22 de abril de 1990), p. 12.

²⁸ Marías, J., *El cine de...», op. cit.*, pp. 485-486.

²⁹ Marías, J., «Los ojos...», *op. cit.*, p. 12.

³⁰ Marías, J., «Napoleón...», *op. cit.*, pp. 41-42.

³¹ Marías, J., *El cine de...», op. cit.*, pp. 76-77.

³² Marías, J., «La reina...», *op. cit.*, p. 12.

³³ Marías, J., *El cine de...», op. cit.*, pp. 498-500.

³⁴ Marías, J., «El cartero». *Blanco y negro* (17 de diciembre de 1995), p. 6.

³⁵ Rosenstone, R., *El pasado en imágenes*. Barcelona, Ariel, 1997, pp. 60-61.

Marías señala este tipo de licencias, generalmente, para elogiar su inclusión, si se da el caso de que esa invención premeditada cumple la función de transmitir mejor el espíritu de una época o la manera de actuar o de pensar del personaje. Así ocurre con *El Cid* (1961), donde el filósofo defiende con ahínco el uso de las licencias narrativas:

¿por qué ha de haber licencias poéticas y no ha de haberlas cinematográficas? El Cid no murió en la lucha por Valencia [...] ¿es que puede pedírsele a un director cinematográfico que resista a la tentación de la última escena impresionante del Cid muerto cabalgando fantasmalmente por la playa, llevando así a sus mesnadas por última vez a la victoria? Sobre todo cuando el 'ganar batallas después de muerto' forma parte de la realidad popular y tradicional del Cid³⁶.

Su crítica de *El loco del pelo rojo* (1956) le sirve no solo para aplaudir la inclusión de licencias narrativas bien ideadas, sino para condenar las películas que únicamente se ciñen a las fuentes documentales, sin inventiva:

Algunos elementos de esta película son 'falsos': probablemente los más verdaderos según los hechos, algunas cosas que sin duda 'pasaron' y el director no podía excluir. Casi siempre que en una obra de ficción encontramos algo que nos suena a falso, es algo tomado de la realidad y que se puede 'documentar': nada hay más difícil que dar verdad artística, estética, dramática a lo fáctico. Por eso es preferible 'componer' las biografías con momentos privilegiados y llenos de significación, sin cuidarse de los 'huecos'³⁷.

De *El juez de la horca* (1972), un western biográfico de Roy Bean, dirá que es "de lo menos realista imaginable. [...] un gigantesco disparatario coherente, en que todo tiene justificación –se entiende, justificación imaginaria, ficticia, a la cual no es ajeno el delirio–. Ese peculiar «rigor» irrealista es lo que la diferencia del capricho en que suele desembocar todo lo que no es pasivo realismo"³⁸.

En su comentario a *Esquilache* (1989), ya citado, advierte la ambigüedad de enaltecer a la vez a Esquilache y al pueblo, contradictorio a su juicio. Aunque la película comete una "vacilación argumental" durante su desarrollo, sale airosa en su desenlace con una maniobra en el guion:

el héroe es Esquilache, a quien se presenta como símbolo del progreso y la mejoría del país –lo que en alguna medida fue–, y el levantamiento popular tiene que quedar en mal lugar. Esto se consigue con la alusión a las 'manipulaciones' que sin duda hubo, que siempre hay; lo que pasa es que unas veces se invocan y otras se callan y olvidan³⁹.

Realmente, no es habitual que Marías se refiera al propósito del director en la realización de su obra, a si

se persigue un fin ideológico o doctrinal, o a si obedece motivaciones artísticas determinadas. El filósofo se muestra tajante respecto a *Iván el terrible* (1943): "el propósito de la película es la exaltación del nacionalismo ruso. [...] La voluntad de trasladar una época a otra, de proyectar sobre Iván IV la Guerra mundial y la Guerra Fría es demasiado evidente, y cinematográficamente no es favorable. Es el precio que se paga intelectual o artísticamente por la politización"⁴⁰.

También critica el revisionismo histórico de *1492: La conquista del paraíso*:

Se insinúa que el Descubrimiento de América fue 'lo contrario' de lo que era el país y la época que lo realizó, lo cual está en las antípodas de la verdad. [...] Se trata de una película, no de una lección de Historia, y lo que se puede pedir es buen cine; pero cuando ese cine es 'histórico', no es perdonable que desaproveche los elementos cinematográficos de lo que se cuenta y los sustituya acaso por otros que más bien estorban⁴¹.

Resulta interesante, a este respecto, la reflexión de Montero acerca del concepto de presentismo y sus habituales manifestaciones en el cine de carácter histórico. Así, enumera en primer lugar una "lógica basada en una valoración homogénea de los diversos sentimientos"; como segunda manifestación, "una traslación de nuestros actuales modos de vida occidentales al pasado: a cualquier pasado"; y, como tercera nota, "un intento de establecer una conexión afectiva con el tema de la película", para lo cual se ponen en valor los actuales conceptos de libertad, amor o bienestar, muy diferentes a como se interpretarían en épocas pasadas⁴².

En esta línea, Marías comenta que se ha caído en el presentismo en *La reina Margot* (1994), al trasponer ideas del siglo XX a la representación del siglo XVI: "se proyecta sobre la corte de los Valois algo de lo que dominó en Europa y América hace veintitantos años, y culminó en el mayo francés de 1968. Esto parece inquietante"⁴³. Luego, frente al propósito de presentar como una víctima de su tiempo al protagonista de *Freud* (1962), rechaza que "se insiste mucho en la originalidad de Freud, en el rechazo compacto de sus doctrinas en Viena y su cuerpo médico"⁴⁴.

Solo en una ocasión alaba el resultado final de la película, *Waterloo* (1970), precisamente por rehuir el deseo de satisfacer a una audiencia cómplice: "ha buscado la belleza, pero ha resistido a la tentación de hacer una película de batalla 'bonita'. No, Waterloo no es un desfile, una gigantesca parada en movimiento. Es una carnicería, una atrocidad, un disparate. Es, al mismo tiempo, una concentración de heroísmo, abnegación, espíritu deportivo, espíritu simplemente"⁴⁵.

³⁶ Marías, J., *El cine de..., op. cit.*, pp. 238-240.

³⁷ Marías, J., *El cine de..., op. cit.*, pp. 190-192.

³⁸ Marías, J., «Una mitificación alegre». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 848, 1973, p. 66.

³⁹ Marías, J., «Esquilache...» *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ Marías, J., «Iván...» *op. cit.*, p. 8.

⁴¹ Marías, J., «1492...» *op. cit.*, p. 10.

⁴² Montero, J., «La «realidad» histórica en el cine: el peso del presente», en Gloria Camarero (Ed.) *I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe)*. Getafe, Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008, p. 130

⁴³ Marías, J., «La reina...» *op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ Marías, J., «Freud...» *op. cit.*, p. 10.

⁴⁵ Marías, J., «Waterloo...» *op. cit.*, p. 4

Es interesante contrastar esta opinión que sostiene Marías sobre las licencias literarias y cinematográficas con la posición que muestra el escritor Stefan Zweig en su conferencia “La historia como poetisa”, cuando afirma que

[...] la Historia hasta cierto punto tiene que ser siempre algo poetizado. El simple cúmulo de materiales solo engendra contradicción; siempre ha sido y será necesaria una cierta mirada sintética unificadora. La creación ha de emanar del hombre, y nunca el frío especialista logrará esta efectividad que es viva por transmitir vida, si no alberga en sí una pizca de poeta, un punto de vidente, de visionario⁴⁶ (2015, p. 86).

Continúa el escritor austriaco reflexionando sobre el curioso hecho de que hace 3.000 años vivían en el área mediterránea multitud de pueblos diversos, y, sin embargo, solo tenemos una viva estampa de dos, el griego y el judío⁴⁷. Y existe una razón –razón vital e histórica– muy clara para ello: “No porque fueran sucesos relevantes en número o en extensión, sino porque la Biblia, por un lado, y los griegos, por otro, fueron narradores incomparablemente dotados y fantasiosos, porque en ellos se cumple a la perfección la condición creadora”. Es decir, que para conseguir un relato atractivo, no basta con los hechos latos, sino que es preciso saber contarlos de manera argumental:

[...] solo existe una manera de conservar los acontecimientos, y es esta: formularlos dentro de la Historia creadora. [...] no basta el hecho, debe haber ahí también un artista que lo guarde vivo. [...] todo cuanto sucede solo habrá ocurrido para la posteridad si se relata bien y de modo legendario, incluso a costa de la verdad⁴⁸.

Esta aura poética no es solo individual, sino que también puede ser colectiva, lo cual lleva a Zweig a reflexionar sobre los pueblos que han llegado a ser patrimonio común de nuestra cultura, concluyendo:

[...] en realidad, los pueblos que descuellan en la historia de nuestra cultura son los que mejor y con más fuerza poética supieron retratarse, los que supieron plasmar la vida entera del pueblo en una saga, en un mito expresivo. [...] Lo único que queda de cada pueblo en provecho de la Historia universal, es el valor artístico que ha aportado al arsenal creativo del mundo. Por tanto, la Historia no la hacen los pueblos guerreros, sino los pueblos *poetas*⁴⁹.

Indudablemente, esta posición de Zweig tiene una lectura cinematográfica: cuando se aproxima a la Historia, el cine no puede limitarse a exponer un “cúmulo de materiales”, sino que debe elaborar un relato a través de una “mirada sintética unificadora”, es decir, debe dar sentido, un sentido poético, a una

serie de acontecimientos que, de otro modo, parecerían “contradictorios”.

4. Biografía y perspectiva

Uno de los grandes descubrimientos de la primera obra filosófica de Ortega, *Meditaciones del Quijote*⁵⁰ –que a pesar de su título literario, es una obra de gran valor metafísico–, es que la vida es una realidad que conlleva irremediabilmente el elemento de la perspectiva, pues ninguna vida es intercambiable con otra, cada una tiene su misión de verdad o su particular visión sobre el mundo. Donde está una pupila, llegará a sostener el filósofo madrileño, no puede estar otra: la altura de la vida en la cual hemos comenzado nuestra existencia implica una cierta forma de mirar a la realidad, por lo que en la metafísica de la vida humana se han denominado vigencias⁵¹, lo que se lleva, lo que se hace, lo que se dice o se piensa; pero además, cada vida humana va llenando ese esquema inicial, citado más arriba (yo más circunstancias), de vivencias concretas, que o bien le van pasando o bien va buscando conscientemente⁵². Esta perspectiva única implica también una narrativa única.

En este sentido, es notable el estudio realizado por Pérez Duarte⁵³, donde manifiesta que la imaginación aparece como constructora de mundo y que se constituye por eso en el horizonte de la ficción. Pero esta imaginación no solo se aplica al futuro, sino también al pasado, pues al contemplarlo como espectadores, somos conscientes de que tiene un argumento comprensible, de que existió, en la vida de las personas pasadas, la necesidad de realizar elecciones justificadas y una cierta interpretación de sí mismas para poder vivir con sentido. Pérez Duarte expresará que no nos es posible comprender la historia sin la adivinación e imaginación, pues esta es capaz de romper la rigidez de los meros datos. Así, afirmará que la imaginación “vertebra pasado, presente circunstancial y futuro”⁵⁴, pues “el ser humano se debate entre la fragilidad, el deseo, la ilusión y la imaginación”⁵⁵. Es por esto que el acercamiento realizado por Hayden White al saber histórico es de gran interés⁵⁶. El autor de la obra *Metahistoria* (1973), propuso una aproximación a la historia que difería del método germánico tan vigente durante esas fechas; se trataba de acercar la historia más al relato, más a la literatura que a las ciencias, pues lo cierto es que los hombres y mujeres del pasado no han vivido de manera “geométrica”, sino que han tenido un argumento vital. Desde su teoría formal de la historia explicará que hay unas notables relaciones entre

⁵⁰ Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote...*, op. cit.

⁵¹ Marías, J., «Las vigencias sociales» en Obras VI (El método histórico de las generaciones. La estructura social. El oficio del pensamiento). Madrid, Revista de Occidente, 1970.

⁵² “Vivir es lo que hacemos y nos pasa”, dirá el metafísico madrileño de manera concisa, pero con una enorme profundidad, dejando constancia de que la vida es una realidad en la que hay que contar con la iniciativa libre, pero también con el azar. Ortega y Gasset, J., «¿Qué es Filosofía?», en Obras completas VIII (1926/1932. Obra póstuma). Madrid, Editorial Taurus, Fundación Ortega y Gasset, 2008, p. 353.

⁵³ Pérez Duarte, J., «La imaginación en el pensamiento de Julián Marías». *SCIO. Revista de Filosofía*, 12 (2016), pp. 125-143.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 142.

⁵⁶ Aurell, J., «Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia», *Anuario filosófico*, 39(87), 2006, pp. 625-648.

⁴⁶ Zweig, S., «La historia como poetisa», en *El misterio de la creación artística*. Madrid, Rialp, 2015, p. 86.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 89-90.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 91.

la realidad histórica y la ficción literaria, de manera que el historiador está más cerca del escritor que del científico. Ahondando en su teoría, White expondrá que hay tres procedimientos para clasificar las narraciones históricas: por la trama (en el caso del romance o novela, la tragedia, la comedia y la sátira), lo cual lleva a una percepción estética; por la argumentación, que conduce a una percepción cognoscitiva; y por la implicación ideológica, que lleva a la percepción ética.

Mucho antes que White, Miguel de Unamuno había expresado en su obra *En torno al casticismo* (1902) cómo un acercamiento completo a la Historia implicaba no solo tener en cuenta los grandes eventos, sino también la urdimbre que la sustenta, a la que él denomina la intrahistoria, es decir, lo vivido en dimensiones muy humildes por incontables protagonistas anónimos⁵⁷.

Por otra parte, la “razón poética” de María Zambrano también propone una forma de conocimiento que va más allá de los hechos verificables, centrada en la interioridad, la metáfora y la experiencia sensible. Aplicada al cine biográfico, invitaría a representar al personaje desde su dimensión emocional y espiritual, no solo desde los datos históricos. Esto implica un rechazo al reduccionismo racionalista y una apuesta por el lenguaje simbólico y poético, en contraposición a la instrumentalización del personaje con fines utilitaristas o propagandísticos. La historia se entendería, así, como vivencia transformadora, no solo como sucesión de hechos⁵⁸.

En la búsqueda de esa narrativa concreta sobre un personaje, el cineasta es consciente de que relatar una vida a través del medio audiovisual exige seleccionar, omitir y resumir. La brevedad de una película en comparación con la inmensidad de acontecimientos que jalonan una biografía exige una labor de condensación. Consciente de ello, Julián Marías analiza los aciertos y errores a este respecto. De *Tierras de Penumbra* (1992) valora su apuesta por no

relatar la vida entera de C.S. Lewis, sino solamente su matrimonio y la enfermedad de su esposa:

La acción de la película se condensa en el breve espacio de la relación entre Jack y Joy, desde su primer encuentro en 1952 hasta la muerte de Joy en 1960, a la que había de seguir, tres años después, la de Jack, incurablemente herido por la de su mujer. En buena medida, la película es la historia de un cáncer, podríamos decir la historia ‘personal’ –no meramente biológica– de un cáncer que afecta a dos personas⁵⁹.

Alaba que *Harlow* retrate un período biográfico breve y limitado: “es una biografía muy corta, ya que Jean murió muy joven. Esto le da una condensación que cinematográficamente es preciosa”⁶⁰. Y opina de manera parecida acerca de *El tormento y el éxtasis* (1965): “Este es su primer acierto: en lugar de extenderse por los ochenta y nueve años de la vida de Miguel Ángel, se concentra en un episodio central de ella, su relación con el Papa Julio II [...] y la ejecución, por encargo de este, de los techos de la Capilla Sixtina”⁶¹.

Entre las críticas negativas, acusa que *Cleopatra* (1963) “es, sin duda, excesivamente larga, y no solo desde el punto de vista del espectador [...] sino intrínsecamente: le sobra [sic] escenas reiteradas, que añaden muy poco, y muchas, sobre todo en la segunda parte [...] tienen un *tempo* indebidamente lento”⁶². E igual sucede con *1492: La conquista del paraíso*: “La película es acaso demasiado larga; hay episodios equivalentes, que se hubieran podido reducir; algunos están tratados con excesivo detalle por su relevancia”⁶³. Respecto a *Wyatt Earp* (1994): “abarca casi entera la vida del protagonista [...] hay que decir que se prolonga innecesariamente, que hay escenas «equivalentes» [...]. Si se hubiese hecho una película de duración normal, descarnada de todo lo innecesario, el resultado habría sido mejor”⁶⁴.

Y desde un enfoque neutro, enumera aspectos biográficos que no se han narrado en *Freud*: “no aparece más que la época juvenil de Freud, la de la soledad, la disidencia, la afirmación tenaz y orgullosa, polémica, en un ambiente hostil. No aparece, claro está, el Freud maduro, el del éxito, la escuela [...] menos aún la emigración a Inglaterra desde la ocupación nacionalsocialista de Austria”⁶⁵.

En relación con ello, hay situaciones en las cuales Julián Marías echa en falta en las películas un hecho concreto, una anécdota o un aspecto de la personalidad del personaje, que hubiese sido importante destacar, por su relevancia desde la razón vital. Generalmente, desde el respeto hacia la libertad del cineasta para organizar el contenido como considere oportuno, el filósofo se permite recomendar

⁵⁷ Unamuno, M. d. *En torno al casticismo*. I. La tradición eterna. Disponible online en la Biblioteca Virtual Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-al-casticismo-253798/html/dcc55a76-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html#l1_1

Unamuno no utiliza el término “argumento” aplicado a la vida, pero parece sugerirlo, al presentar una imagen de movimiento y repetición, cuando hace su descripción de quién es protagonista de la intrahistoria: “Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma, que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del «presente momento histórico», no es sino la superficie del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como la de las madreporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia”.

⁵⁸ Véase García Restrepo, G. S., «La razón poética en Zambrano: algunas claves interpretativas para desentrañar su sentido». *Universitas Philosophica*, 36(73), 2019, pp. 215-233.

⁵⁹ Marías, J., “Tierras de...”, *op. cit.*, p. 6.

⁶⁰ Marías, J., *El cine de...*, *op. cit.*, pp. 477-478.

⁶¹ *Ibidem*, p. 498-500.

⁶² *Ibidem*, p. 347-349.

⁶³ Marías, J., «1492»... *op. cit.*, p. 10.

⁶⁴ Marías, J., «Wyatt Earp». *Blanco y negro* (18 de septiembre de 1994), p. 8.

⁶⁵ Marías, J., «Freud». *Blanco y negro* (18 de septiembre de 1988), p. 10.

bibliografía al respecto o especular sobre la idoneidad de haber incluido una escena determinada en el guion.

A propósito de *El Cid* (1961), confiesa haber disfrutado la película, pero a su vez ilumina sobre cómo él habría mejorado alguno de sus aspectos:

el Cid de la película es solo uno de varios posibles. ¿El mejor? No pienso así. Personalmente, lamento que no se haya utilizado más el Poema, que haya dejado escapar la maravillosa escena de la 'niña de los nueve años' que hace desistir a los guerreros de buscar ayuda y albergue, que no haya recogido el dramático episodio de la afrenta de Corpes⁶⁶.

También sucede así en *El tormento y el éxtasis* (1965). Veíamos antes que elogiaba la decisión de ceñirse únicamente a un episodio de la vida de Miguel Ángel, pero a su vez puntualiza: "Es lástima que la porción de biografía escogida –hasta 1513– no nos deje llegar hasta Vittoria Colonna, que tanto llenó la vida de Miguel Ángel entre los 60 y los 62 años, y no nos permita asomarnos a lo que significó su poesía, la última gran experiencia del titán declinante"⁶⁷. De modo similar ocurre con *Tierras de penumbra* (1993), porque Marías considera que la película no refleja con la suficiente precisión el dramatismo del libro en el que se basa: "Apenas hay una alusión a lo que tan dramáticamente, de manera tan sobrecogedora, expresó en 'A Grief observed'⁶⁸, formulación de una crisis amorosa, personal, religiosa, que afecta al sentido mismo de la proyección en que la vida consiste"⁶⁹.

De *Un invierno en Mallorca* (1969), el relato de la estancia de George Sand y Frédéric Chopin en Mallorca en 1838-1839, critica que el guion se basa únicamente en la descripción lúgubre de la escritora, y no se complementase con las memorias de Karol Dembowski, también uno de los personajes del filme: "dejó otra [interpretación], literariamente, sugestiva, que se hubiera podido aprovechar, de George Sand en Mallorca. [...] Esta alegría de los ojos de Dembowski hubiera ayudado a los personajes y a los actores a pasar este *Invierno en Mallorca*"⁷⁰.

Como nota positiva, elogia las fuentes que se utilizaron para recrear el escenario de la película *Waterloo* (1970): "Se han consultado, evidentemente, no solo los minuciosos relatos de la batalla y sus antecedentes, sino, sobre todo, el material gráfico: retratos, cuadros, estampas, caricaturas"⁷¹.

El cine tendrá la oportunidad magistral de mostrar al espectador los contenidos únicos de una vida con escenarios, rostros, palabras, gestos, mostrando que, en efecto, el cine, constituye una nueva forma de escritura y de narrativa. Tomás Domingo Moratalla, comentando las aportaciones del filósofo vallisoletano, habla incluso del cine como de un

"laboratorio antropológico"⁷², refiriéndose a esa capacidad que tiene esta forma de arte de experimentar sobre lo humano.

Por ejemplo, respecto a una de las películas de su actriz favorita, Greta Garbo, a la que consideraba una genialidad no solo como artista, escribe sobre su capacidad para encarnar a la reina Cristina de Suecia: "Cada instante de su presencia tiene una significación expresa e intrínseca: es como un 'representante' de los otros innumerables momentos que en él están condensados y abreviados"⁷³. Y esto nos da un quién en una circunstancia.

En sus artículos de antropología cinematográfica, Marías muestra una y otra vez qué es lo que nos fascina del cine, ese arte que define como "un dedo que señala"⁷⁴, dado que nos muestra los datos biográficos de un alguien en relación con la circunstancia y las precisas conexiones vitales que necesitamos para entender una historia humana.

¿Cómo logra esto el cine? Según explica en *El proceso de Verona* (1963), porque "la utilización de actores, la escenificación, [...] no disminuyen la 'veracidad'; al contrario, personalizan la historia, y en esa misma medida la hacen más inteligible y verdadera"⁷⁵. Hacer inteligible y verdadero lo complejo, las realidades cambiantes, lo inabarcable, lo cual valora en *El último emperador* (1987): "tiene además considerable interés histórico en la medida en que reconstruye sesenta años de un país inmenso, complejísimo, difícil de entender para los extraños –y quizá para los propios–"⁷⁶.

También la Historia de Rusia queda intelectualmente distante para un ciudadano occidental. Las escenas de *Iván el terrible* (1943) le parecieron

espectaculares, rituales, lentas, morosas; proporcionalmente, su acción es muy poca; están habladas prolijamente en ruso –y cantadas y bailadas–. En buena medida componen 'cuadros', a veces espléndidos, a veces excesivamente convencionales; en algunas ocasiones se animan satisfactoriamente; en otras se arrastran y caen en el estetismo, no sin un elemento de pesadumbre⁷⁷.

En ocasiones, Marías se refiere al acto de *convivir* con los personajes históricos, como sucede al ver *Cristina de Suecia* (1933):

Cuando Cristina se despierta, en el frío palacio de Estocolmo, se pone una gran bata de piel y abre el balcón, sale a la muralla, se lava la cara con la nieve acumulada en las almenas, ya está,

⁶⁶ Marías, J., *El cine de...*, op. cit., pp. 238-240.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 498-500.

⁶⁸ *A Grief observed*, traducido al castellano como *Una pena en observación*, fue publicado por C.S. Lewis en 1960. El autor reflexiona acerca del fallecimiento de su esposa, del sentido del dolor y de la trascendencia.

⁶⁹ Marías, J., «Tierras de...», op. cit., p. 6.

⁷⁰ Marías, J., «Vida romántica». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 748, 1971, p. 6.

⁷¹ Marías, J., «Waterloo». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 744, 1971, p. 4.

⁷² Domingo, T., «Figurarse la vida»..., op. cit., p. 517.

⁷³ Marías, J., *El cine de...*, op. cit., p. 74-76

⁷⁴ Marías, J., «La imagen de la vida humana», en *Obras V* (Miguel de Unamuno. La Escuela de Madrid. La imagen de la vida humana y dos ejemplos literarios: Cervantes, Valle-Inclán). Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 569. El cine "va señalando las cosas, subrayándolas, mostrando una cosa y otra y otra, que hace atender sucesivamente a diferentes cosas. [...] El cine tiene el arte de señalar y hacer que se atienda a ciertos detalles concretos y no a otros".

⁷⁵ Marías, J., «Reconstrucción histórica». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 847, 1972, p. 71.

⁷⁶ Marías, J., «Historia china». *Blanco y negro* (1 de mayo de 1988), p. 10.

⁷⁷ Marías, J., «Iván el terrible». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 746, 1971, p. 8.

ya tenemos a Cristina de Suecia, viva, singular, única, *aquí*. Importa poco lo que haga o diga, porque todo eso es secundario; lo que cuenta es que vamos a convivir con ella, en presencia real y efectiva, durante hora y media⁷⁸.

Pero, a su vez, el filósofo es consciente de la fina línea divisoria entre lo público y lo privado en cuanto al personaje histórico, entre su biografía individual y su inserción en la Historia. A propósito de *Cleopatra* (1963), escribió que “vacila entre la película ‘histórica’ y el drama humano individual entre los grandes cuadros, llenos de vistosidad, y la intimidad de los personajes. [...] hay que construir los personajes y los escenarios de manera que se correspondan adecuadamente, y esto solo ocurre alguna vez⁷⁹”.

En cambio, sí admiró en *Becket* (1964) la cohesión entre el conflicto dramático de los personajes y sus consecuencias para la Europa de su tiempo:

el drama de ambos [personajes] es, además de una historia, el drama de la historia medieval. La teología y el derecho canónico y la política están transmutados cinematográficamente; no son conceptos, son formas y colores, imágenes, estampas. [...] no hay que pensar nada; mejor dicho, las imágenes y los sonidos nos fuerzan a ello, introducen la comprensión, casi con violencia, en nuestra mente, mejor que un capítulo de un libro de historia⁸⁰.

En otras críticas, Marías se pregunta directamente por el quién. Según el filósofo, un nombre, una fecha y una lista de acciones no revelan en profundidad quién fue una persona, de tal modo que una película puede suponer una invitación para descubrir realmente a esa persona: “a la pregunta ‘¿Quién fue Vincent Van Gogh?’, contestamos sin un momento de vacilación: un pintor holandés de fines del siglo XIX. Pero esta singularidad revela que no sabemos *quién* fue Van Gogh, y que a última hora no nos interesa demasiado; para nosotros quiere decir: el que pintó los cuadros de Van Gogh⁸¹. Preguntas semejantes plantea al hilo de *Ciudadano Kane*, pues establece una dualidad entre lo que hizo el personaje y quién fue: “¿Quién es Kane? No se sabe; y es lo que la película pretende mostrar; su tema es el del desconocido: después de leer tantos documentos, preguntar a sus amigos, colaboradores, abogados, tutores, a la mujer con quien estuvo casado, no sabemos *quién* fue Kane⁸²”.

De hecho, de *Kafka* (1991) valora su capacidad para insertar en la trama el espíritu del escritor, para darle el significado que posiblemente él le habría otorgado a los acontecimientos descritos: “Hay una insistencia en el tedio, la vida mortecina y sin alicientes, la monotonía y carencia de sentido de la burocracia, los archivos, opresivos y que no significan nada. [...] Aunque no tenga un fundamento biográfico real, el espíritu de Kafka está enérgicamente presente⁸³”.

Cabría preguntarse la cuestión de cómo se puede comprender una perspectiva particular que no

es la propia, de cómo podemos internarnos en una biografía que no es la nuestra. Para Marías tiene que ver, indudablemente, con un uso de la razón vital y con la recreación de la circunstancia, de tal manera que, con lo que la cámara nos va señalando, podamos establecer las conexiones vitales que eran fundamentales para la vida que contemplamos. Por ejemplo, en el artículo titulado “Entre la realidad y la ficción”, el filósofo vallisoletano se refiere a la película *Apolo XIII*⁸⁴, que cuenta los incidentes sufridos por la nave espacial norteamericana de ese nombre, y cómo su tripulación, ayudada por la base espacial, hace todo lo posible por volver a casa, esto es, a la Tierra. Ciertamente, en la película hay menciones a aspectos muy técnicos del mundo aeroespacial, que no son familiares al gran público, pero la atención que nos provoca la película no es tanto comprender el riesgo de congelación o de abrasión cuando entren en la atmósfera terrestre, sino que se trata para ellos de una cuestión de vida o muerte; y esto se refleja con rostros, gestos, mensajes más o menos concisos intercambiados entre los astronautas y el equipo de la base.

Enlazando con lo anterior, en numerosas críticas Julián Marías no focaliza la recreación de un personaje o de un acontecimiento histórico concreto, sino que se refiere a la representación de la época. Valora la capacidad del cine para trasladar al espectador el sentir de aquellos años, el ambiente cultural, las corrientes artísticas del momento, las ideas circundantes y la manera de pensar. Incluso, con algún guiño al presente a modo de comparación. Así ocurre en *Mata-Hari* (1931): “La ambientación del año 1917, ya distante, nos produce placer histórico –y al mismo tiempo nos sorprende la ‘modernidad’ de las maneras de vestirse, de peinarse, etcétera, lo cual prueba hasta qué punto estamos hoy en pleno carnaval⁸⁵”.

En *Freud* elogia la recreación de la Viena de principios del siglo XX: “Se reconstruyen las formas de la vida vienesa de fines del siglo pasado, en la indumentaria, los modales, el decoro que encubre tantas cosas, y muy especialmente, en la óptica de Freud, las indecorosas⁸⁶”; en *El Cid* (1961) celebra que “el espectador pasa tres horas en la Edad Media, en la España del Cid, y eso es ya, a poca sensibilidad que se tenga, una delicia. Los exteriores de esta vieja tierra española han entrado con insólita belleza en la pantalla⁸⁷”, y de *Un invierno en Mallorca* subraya que “presenta, con decoro, con respeto, con fino sentido histórico, un trozo de la vida que fue, una estampa viva del Romanticismo⁸⁸”.

Asimismo, destaca en *Waterloo* (1970) su capacidad para transportar al espectador al campo de batalla: “El paisaje, la lluvia y el barro, el sol que por fin sale, la tormenta, las diversas luces de las horas del día y de la noche, las formaciones, los ‘cuadros’ que forma la roja infantería inglesa contra los lanceiros franceses, las cargas de todas las caballerías,

⁷⁸ Marías, J., *El cine de...*, op. cit., pp. 74-76.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 347-349.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 430-432.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 190-192.

⁸² *Ibidem*, pp. 108-110.

⁸³ Marías, J., «Los ojos de Kafka». *Blanco y negro* (3 de julio de 1994), p. 12.

⁸⁴ Marías, J., «Entre la realidad y la ficción». *Blanco y negro* (29 de octubre de 1995), p. 10.

⁸⁵ Marías, J., *El cine de...*, op. cit., pp. 76-77.

⁸⁶ Marías, J., «Freud...», op. cit., p. 10.

⁸⁷ Marías, J., *El cine de...*, op. cit., pp. 238-240.

⁸⁸ Marías, J., «Vida romántica...», op. cit., p. 6.

los cañones que dispara llenan de humo el cielo y la campiña”⁸⁹

Y, como nota negativa, condena precisamente que *La reina Margot* no haya sabido reflejar acertadamente los modos de vida del siglo XVI:

Es claro que el director ha evitado reducir la película a un libro de estampas, como sucede a veces con las películas históricas; pero hay otro sentido de esta palabra, que tiene el mayor interés: la reconstrucción del mundo de una época pasada, animado por los personajes que en él viven, y que con los argumentos de sus vidas hacen inteligible lo que en aquel tiempo significó el verbo ‘vivir’. Es lo que Dumas hizo magistralmente para la Francia de los siglos XVI, XVII y XVIII, entre los Valois y la Revolución, lo que se hubiera podido hacer, con los recursos del cine, con su inmediatez y visualidad, con las figuras que viven en la pantalla⁹⁰.

También, reconoce valía en muchos aspectos narrativos de *Napoleón II, el aguilucho* (1961), pero le resta valor su incapacidad para trasladar al espectador su época:

Yo creo que esta película, a pesar de su decoro y belleza, de las correcciones de su relato, está aquejada en forma extrema de lo que una vez señalé como plaga del cine histórico: su frecuente ‘palatinismo’. Si hay algo convencional en este mundo, es un palacio; si hay un palacio convencional, es un palacio austríaco. Boissol nos está escamoteando, a lo largo de toda la película *el mundo* en que todo eso pasa, el estupendo mundo europeo romántico, en que se gesta la sociedad moderna⁹¹.

5. Conclusiones

Llegados a este punto, podemos concluir que en Marías hay una intensa relación entre su quehacer filosófico, propiamente metafísico y antropológico, y sus escritos de cine, pues en ellos ha sido capaz de reflejar, de manera más concreta y accesible, sus descubrimientos sobre la realidad personal. La formulación en su obra del concepto de “antropología cinematográfica”, a la que ha llegado a considerar incluso como una parte de su pre-filosofía, avala la importancia que el séptimo arte tuvo en la gestación de su teoría sobre la persona, continuando la reflexión de su maestro Ortega y Gasset sobre el concepto de la vida humana, al que definió como un yo con sus circunstancias, un yo convivencial que se desarrolla en diversas trayectorias.

Se ha analizado también hasta qué punto la noción de la filosofía como “visión responsable” tiene su doble vertiente, hacia la filosofía, pues eso significa que se ha de justificar o dar razón de por qué la realidad es así; pero también en el sentido cinematográfico, ya que la vivencia de cada película, comienza desplegando la mirada, el cine comienza sobre todo precisamente con la visión. El artículo ha mostrado

además cómo la innovadora investigación que Marías realizó sobre el concepto de ilusión tiene una aplicación muy directa a su antropología cinematográfica, pues cada película es constitutivamente una ilusión, pero asimismo nuestra afición a él no puede ser entendida si no es con este concepto.

En el paralelismo que se ha ido estableciendo a lo largo del artículo ha quedado de manifiesto que los *biopics* son un tipo de obra cinematográfica en la que las expectativas del espectador son más elevadas que en otros géneros, porque probablemente el público sabe de la figura representada; esto tendría que ser un aliciente para que el director de cine refine y depure la representación de su personaje, para apelar a esa herramienta indispensable que ambos, director y espectador, utilizan en su acercamiento al pasado: la imaginación. En este sentido analizamos los escritos de Javier Pérez Duarte, de Miguel de Unamuno, María Zambrano y de Hayde White, desde su acercamiento con su teoría de la metahistoria.

Hemos puesto de manifiesto cómo los descubrimientos de Marías sobre la vida humana como realidad radical y su acercamiento a la persona como un alguien corporal y una criatura amorosa pueden ser el marco más adecuado para mostrarla cinematográficamente. Desde estos parámetros, el filósofo español ha analizado la calidad mayor o menor de varios *biopics*, siendo especialmente relevantes aquellos en los que se pregunta específicamente por el quién que ha sido un personaje histórico.

Finalmente, hemos recurrido a la posición de Stefan Zweig respecto a la representación de la historia, analizando cómo existe un paralelismo entre lo que este escribió en “La historia como poética” –la historia la hacen los poetas– y numerosas reflexiones de Marías en muchos de sus artículos, donde muestra que sería preciso ejercer un cierto refinamiento, para imaginar a las figuras y a las épocas pasadas, siendo capaces con ello de componer una estampa del pasado no solo comprensible, sino también fascinante.

6. Referencias bibliográficas

- Arlanch, F., *Vita da film*. Milano, Franco Angeli, 2008.
- Aurell, J., «Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia», *Anuario filosófico*, 39 (87) (2006), pp. 625-648.
- Basallo, A., *Julián Marías, crítico de cine. El filósofo enamorado de Greta Garbo*. Madrid, Fórcola, 2016.
- Bingham, D., *Whose lives are they anyway? The biopic as contemporary film genre*. New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 2010.
- Burgoyne, R., *The Hollywood Historical Film*. Malden (MA), Oxford (U.K.), Carlton (Australia), Blackwell, 2008.
- Custen, G., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New York, Rutgers University Press, 1992.
- Delgado, J. G., *Cine y antropología. Aportes del Cine a la Antropología Metafísica de Julián Marías* (Tesis doctoral, Universidad Pontificia Bolivariana de Colombia, 2022).
- García Restrepo, G. S., «La razón poética en Zambrano: algunas claves interpretativas para desentrañar su sentido». *Universitas Philosophica*, 36 (73),

⁸⁹ Marías, J., «Waterloo...», *op. cit.*, p. 4.

⁹⁰ Marías, J., «La reina...», *op. cit.*, p. 12.

⁹¹ Marías, J., «Napoleón». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 402, 1964, pp. 41-42.

- 2019, pp. 215-233. doi: 10.11144/Javeriana.uph36-73.rpmz
- Gómez, N., *Julián Marías. Metafísico de la persona*. Madrid, Ciudad Nueva, 2017.
- Gómez, N., *Mujer: persona femenina. Un acercamiento a la obra de Julián Marías*. Pamplona, EUNSA, 2023, Cap. 4. Influencias cinematográficas: la 'antropología cinematográfica' de Julián Marías', pp. 215-244.
- Gómez, N., «La antropología cinematográfica de Julián Marías», en Barraca, J. (ed.). *Filosofía y Arte. Algunas muestras del encuentro entre lo filosófico y lo artístico*. Madrid, Sínderesis, 2024, pp. 29-39.
- Lázaro, M. A., «El cine, una visión antropológica en el pensamiento de Julián Marías». *Sol De Aquino*, (21), 2022, 40-47.
- Marías, J., «Napoleón». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 402, 1964.
- Marías, J., *La imagen de la vida humana*, en: *Obras V (Miguel de Unamuno. La Escuela de Madrid. La imagen de la vida humana y dos ejemplos literarios: Cervantes, Valle-Inclán)*. Madrid, Revista de Occidente, 1969.
- Marías, J., «Las vigencias sociales», en: *Obras VI (El método histórico de las generaciones. La estructura social. El oficio del pensamiento)*. Madrid, Revista de Occidente, 1970.
- Marías, J., «Waterloo». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 744, 1971.
- Marías, J., «Iván el terrible». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 746, 1971.
- Marías, J., «Vida romántica». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 748, 1971.
- Marías, J., «Lola Montes». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 771, 1971.
- Marías, J., «Reconstrucción histórica». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 847, 1972.
- Marías, J., «Una mitificación alegre». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 848, 1973.
- Marías, J., «Otra Cristina de Suecia». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 983, 1975.
- Marías, J., «El joven Casanova». *La Gaceta Ilustrada*, n.º 1090, 1977.
- Marías, J., *La mujer en el siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- Marías, J., *Obras X (Antropología metafísica. Ensayos)*. Madrid, Revista de Occidente, 1982. Disponible en línea en: <https://www.cervantesvirtual.com>
- Marías, J., «Historia china». *Blanco y negro*, 1 de mayo de 1988.
- Marías, J., «Freud». *Blanco y negro*, 18 de septiembre de 1988.
- Marías, J., «Esquilache». *Blanco y negro*, 19 de febrero de 1989.
- Marías, J., «En la frontera». *Blanco y negro*, 22 de abril de 1990.
- Marías, J., «Reflexión sobre el cine». Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (16/12/1990), disponible en: <https://www.cuentayrazon.es/index.php/julian-marias/cursos-y-conferencias/24-reflexion-sobre-el-cine>
- Marías, J., «1492». *Blanco y negro*, 15 de noviembre de 1992.
- Marías, J., *El cine de Julián Marías. Volumen I. Escritos sobre cine (1960-1965)*. Alonso F., compilador. Barcelona, Royal Books, 1994.
- Marías, J., «Tierras de penumbra». *Blanco y negro*, 27 de febrero de 1994.
- Marías, J., «Los ojos de Kafka». *Blanco y negro*, 3 de julio de 1994.
- Marías, J., «Wyatt Earp». *Blanco y negro*, 18 de septiembre de 1994.
- Marías, J., «La reina Margot». *Blanco y negro*, 26 de febrero de 1995.
- Marías, J., «Entre la realidad y la ficción». *Blanco y negro*, 29 de octubre de 1995.
- Marías, J., «El cartero». *Blanco y negro*, 17 de diciembre de 1995.
- Marías, J., *Persona*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Metz, C., «El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 17-30.
- Montero, J., «La «realidad» histórica en el cine: el peso del presente», en Camarero, Gloria (Ed.) *I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe)*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología, 2008.
- Moratalla, T. D., «Figurarse la vida. A propósito de la antropología cinematográfica de Julián Marías». *THÉMATA. Revista de Filosofía*, 46 (2012), pp. 517-527.
- Ortega y Gasset, J., *Unas lecciones de Metafísica*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Cátedra. Letras Hispánicas. Prólogo y comentarios de Julián Marías, 1982.
- Ortega y Gasset, J., *¿Qué es Filosofía?*, en *Obras completas VIII (1926/1932. Obra póstuma)*. Madrid, Editorial Taurus, Fundación Ortega y Gasset, 2008.
- Pérez Duarte, J., «La imaginación en el pensamiento de Julián Marías». *SCIO. Revista de Filosofía*, 12 (2016), pp. 125-143.
- Rodríguez Alcalá, I., *El cine en Julián Marías. Una exaltación estética y antropológica* (Tesis doctoral). Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir, 2011.
- Rosenstone, R., «The Historical Film as Real History». *Film-Historia*, 5 (1, 1995), pp. 5-23.
- Rosenstone, R., *El pasado en imágenes*. Barcelona, Ariel, 1997.
- Unamuno, M. d., *En torno al casticismo*. I. La tradición eterna. Disponible online en la Biblioteca Virtual Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-al-casticismo-253798/html/dcc55a76-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_5.html#l1_
- Zweig, S., «La historia como poetisa», en: *El misterio de la creación artística*. Madrid, Rialp, 2015.