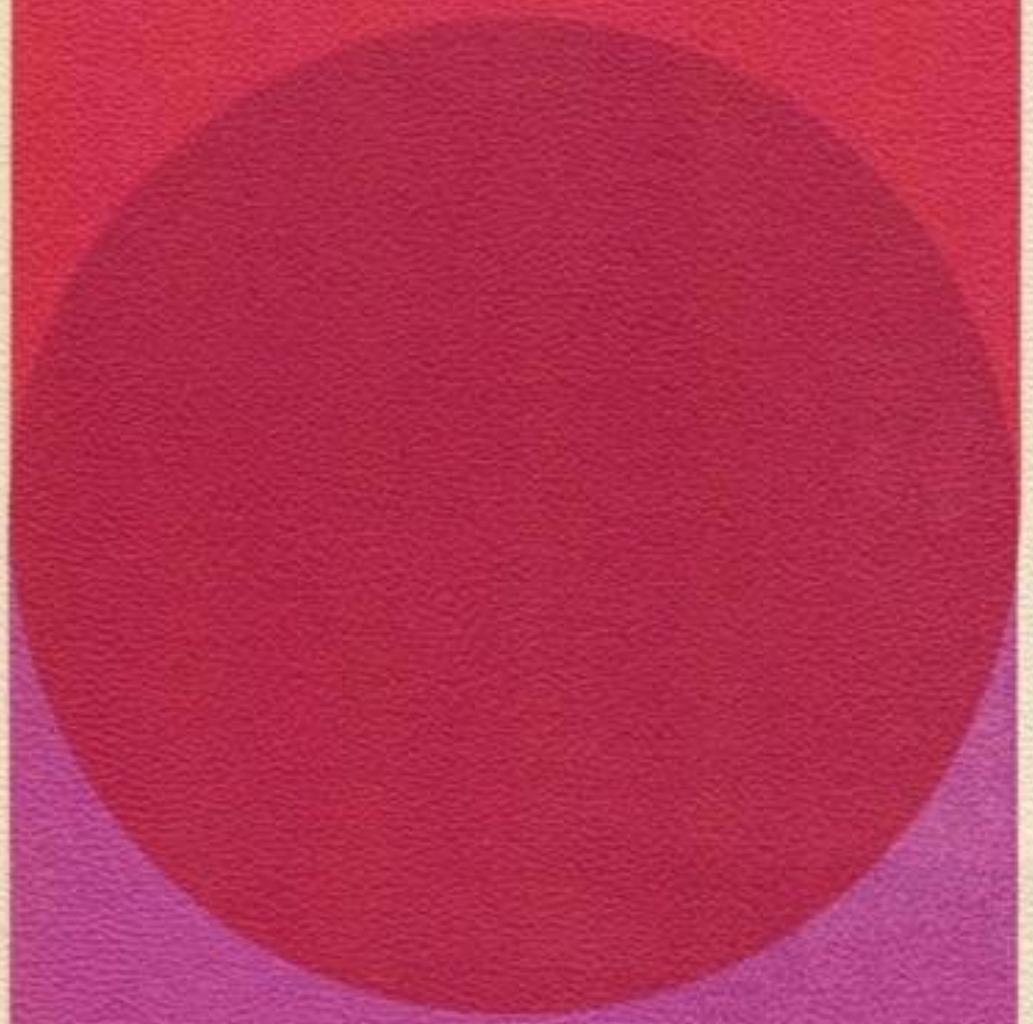


TRES VISIONES DE LA VIDA HUMANA

JULIAN MARIAS



Los trabajos que a continuación se publican son un ejemplo de la tarea que se ha impuesto Julián Marías. Con un estilo ágil, inicia al lector hacia la meditación de su propia condición histórico-vital. La inquietud que lleva consigo el diario vivir y que parece ahogada por su mismo ajetreo, es precisamente aquello que la reflexión filosófica de Marías intenta rescatar.

Índice de contenido

Introducción

La imagen de la vida humana

- I. La vida humana y la imaginación
- II. El hombre y sus historias
- III. El tiempo de la ficción
- IV. La realidad humana en la novela
- V. El teatro y la representación
- VI. La pantalla
- VII. El mundo cinematográfico
- VIII. El cine como posibilidad
- IX. Nuestra imagen de la vida

La experiencia de la vida

Introducción

Un esbozo de la experiencia de la vida

Idea de la metafísica

Prólogo a la primera edición

- I. El nombre y la realidad
- II. El origen de la metafísica
- III. La metafísica clásica
- IV. Metafísica y antimetafísica

V. La «vuelta a la metafísica»

VI. Metafísica y ontología

VII. Metafísica como ciencia de la realidad radical

VIII. La teoría de la vida humana

IX. El método de la metafísica

X. Vida y razón

Notas

INTRODUCCIÓN

Julián Marías nace en Valladolid en 1914. Sin embargo, su formación y su vida transcurrirán fundamentalmente en Madrid, en cuya Universidad se licenció en Filosofía en 1936. Su pensamiento se forjará bajo la atmósfera especial de que la impregnaron García Morente, Ortega y Gasset y Xavier Zubiri. La inquietud universal se la proporcionará la *Revista de Occidente*, de cuya segunda etapa se convertirá en asiduo colaborador. Después de la guerra civil española pasará a ser el comentarista –y, sobre todo, hermeneuta por lo que se refiere a cierta religiosidad escondida en la obra de Ortega y Gasset–, del filósofo español contemporáneo por excelencia, del cual se declarará discípulo y heredero. Su primera obra importante es una *Historia de la filosofía* (1941) que significará para él como un buceo en profundidad en la historia del pensamiento humano de todos los tiempos. Complementará años más tarde ese buceo con la publicación de una antología de textos clásicos de la filosofía de todos los tiempos, titulada *La filosofía en sus textos* (1950). Entre una y otra publicación irán apareciendo sus obras personales. *La filosofía del P. Gratry* (1941), *Miguel de Unamuno* (1943), *San Anselmo y el insensato* (1944), hasta llegar a su obra fundamental, *Introducción a la filosofía* (1947), en que la problematicidad del pensar filosófico es ya manifiestamente expuesta desde la perspectiva orteguiana. El historicismo y el vitalismo que comporta esa filosofía y su estrecho contacto con la vida impulsarán a Marías a orientar cada vez más su

pensar hacia lo concreto cotidiano típico de nuestro tiempo, una de cuyas pautas es, para Marías, y según la especial atención que le ha dedicado, el cine. Sin embargo, antes de tomar decididamente esa vertiente de la cotidianidad (como su maestro, Ortega, Marías gusta de escribir en periódicos y revistas), Marías publicará aún unos cuantos libros de exégesis orteguiana, destacando entre ellos el titulado *El método histórico de las generaciones* (1949), en el cual replantea el problema del conflicto generacional, que tanto preocupara a su maestro.

En 1948, al regreso de Ortega y Gasset del extranjero, fundó en Madrid, junto con Ortega y otros antiguos colaboradores de la *Revista de Occidente*, el Instituto de Humanidades, de corta vida, pero que sirvió para rendir el último homenaje universitario, en vida, al ilustre filósofo español. Marías se doctoró en Madrid en el año 1951 y a partir de esa fecha emprendió varios viajes por Europa y América, en alguna de cuyas Universidades impartió cursos como profesor visitante (Wellesley College, Harvard University, 1951-1952, Yale University, 1956, etc.), o dio conferencias (Portugal, Francia, Alemania, Argentina, Perú, Colombia, etc.). En 1964 ingresó en la Real Academia Española.

De todas sus múltiples actividades y estudios, Julián Marías ha llegado a la conclusión de que la actividad del pensamiento enraizada en la realidad misma es la única posibilidad de una fundamentación metafísica, fundamentación que arranca del quehacer vital, condicionado por la historia, para elevarse a especulación sobre el sentido de la vida.

Los trabajos que a continuación se publican son un ejemplo de la tarea que se ha impuesto Julián Marías. Con un estilo ágil, inicia al lector hacia la meditación de su propia condición histórico-vital. La inquietud que lleva consigo el diario vivir y que parece ahogada por su mismo aje-

treo, es precisamente aquello que la reflexión filosófica de Marías intenta rescatar.

LA IMAGEN DE LA VIDA HUMANA

I

LA VIDA HUMANA Y LA IMAGINACIÓN

El hombre de Altamira, en su cueva remotísima, pinta sobre la roca unas figuras. El pastor castellano, una vez que se ha hecho una «colodra» o un vaso de cuerno, saca la navaja y va grabando despaciosamente figuras humanas, animales, vegetales, tal vez rasgos que le producen un enigmático placer. El niño, casi desde que nace, pide dibujos y, sobre todo, cuentos. El hombre tiene una extraña avidez de imágenes. De ahí sale la literatura en sus mil formas: novelas, cuentos, poemas, dramas, comedias; y por si fuera poco la literatura, el escenario y el teatro; y ahora el cine; y la radio, con sus «radiogramas»; y por último, la televisión. Historias, historias; imágenes; vida fingida. ¿Por qué todo esto? ¿Por qué el hombre, que tiene ya tanto que hacer con las cosas, se complica la vida llenándola de imágenes, es decir, duplicándola? Éste es el problema.

El inveterado materialismo de nuestros usos mentales nos hace considerar como real, primariamente, lo material, frente a lo imaginario. La noción primera de realidad es la realidad de las cosas; desde este punto de vista, lo imaginario aparece afectado por un coeficiente de irrealidad, y se suelen contraponer las cosas a la imaginación. Se imagina algo que no es real. Pero esto es menos claro de lo que parece. Las figuras grabadas en la colodra del pastor son –se dice– imágenes, representaciones de hombres o animales irreales; lo que es real es la colodra mis-

ma. ¿Es esto tan sencillo? Supongamos que le pedimos cuentas a la colodra de esa su presunta realidad. Es un vaso o recipiente de asta; el carácter de vaso le pertenece porque virtualmente se está bebiendo en ella, porque se proyecta sobre su realidad la acción vital que es beber; y esto quiere decir que se *imagina* el beber, y que esta imaginación forma parte intrínseca de la «realidad» que llamamos colodra. Pero se dirá que se trata de una realidad artificial, y en esa medida no últimamente real; lo verdaderamente real y nada imaginario no es su forma (vaso o colodra), sino la materia de que está hecha: un cuerno. Pero ni siquiera aquí podemos descansar tranquilamente; porque para que esa realidad me aparezca como cuerno tengo que reconstruirlo imaginativamente, prolongar la colodra con la fantasía, completarla, verla como un trozo de un cuerno que no está presente, que no es «real», sino asunto de imaginación. Más aún: un cuerno sin más es algo que no tiene ningún sentido, y de paso ninguna realidad; se trata de un cuerno de toro. Pero ¿dónde está el toro? Por supuesto, no en la colodra «real» –que no va resultando tan real–; el toro va inexorablemente incluido en la colodra de cuerno de toro, pero en forma imaginaria. Y habría que continuar preguntando: ¿qué es un toro? Porque este nombre tiene sentidos bien distintos; por ejemplo, en Ámsterdam significa el macho de la vaca, y en Sevilla el toro de lidia, bestia casi tan imaginaria como el dragón, inventada por los ganaderos y hoy un tanto «contrainventada» por los toreros. *Toro* puede ser el reproductor de las vacas lecheras, un animal de labor, el origen de unos centenares de chuletas, un Miura, el raptor de Europa, el animal cuya piel es España.

Es mi proyecto el que se interpreta o intercala entre la realidad y yo, el que hace cosas o cosifica lo real, imaginándolo, porque el proyecto, que no sólo es algo real, sino una potencia realizadora, es él mismo una realidad imaginaria. Esto es una mesa porque proyecto sobre ella

apoyar los codos, poner un libro o un vaso encima; pero se convierte en leña ante el proyecto de hacerla arder en la chimenea; en balsa, como resto de un naufragio; en trinchera que me defiende de un agresor; en mercancía, cuando está alineada con sus iguales en un almacén; en reliquia, si sobre ella Goethe se afanó en los versos del *Fausto*. En cada caso, la constitución de esas diversas realidades requiere una intervención de la imaginación; por supuesto, ni el proyecto ni la imaginación agotan la cosa, no son suficientes para que haya realidad; hay una realidad, ciertamente, que es interpretada como mesa, leña o balsa; pero lo que es inimaginable es una realidad que no sea *también* proyectada, interpretada y, por tanto, imaginaria.

Esto nos invita a no simplificar demasiado las cosas, a no partir de la presunta realidad de las cosas y declarar irreal el mundo imaginario, sino a tomar como realidad todo aquello que encuentro, a reserva de distinguir luego diversos modos de realidad; sin olvidar, por supuesto, que éstos se entrelazan y mezclan muy compleja y misteriosamente.

Todos, sin embargo, distinguimos entre vida real y vida imaginaria. Hay veces en que me ausento de la realidad y sueño, dormido o despierto. Vivo entonces en lo que se llama, con expresión tan bella como problemática, los mundos interiores; porque hay que preguntar: ¿interiores a qué? Hace cuarenta años dijo ya Ortega que los mundos interiores –las tierras profundas, agregaba– son también exteriores al sujeto.

Estoy sentado en una butaca, a media tarde, perdido en el mundo de los sueños; suena el timbre del teléfono y me vuelve a «la vida real». Pero ¿es tan cierto que sea así? Me llama un amigo, que de algún modo está ahora conmigo, pero que está lejano y ausente; en rigor, me pongo a dialogar con un fantasma a quien imagino o invento al otro lado del hilo. Y este amigo me cita a las siete; pero

¿dónde están las siete? En ninguna parte. Son las cuatro, y por tanto las siete no existen; existirán –acaso– dentro de tres horas; el sentido de la cita es que yo imagino a mi amigo y a mí, juntos, a las siete, es decir, en una realidad que empieza por no existir más que en mi imaginación. Por lo visto, para tratar con la realidad no tengo más remedio que imaginarla.

La razón de esto es grave: la vida no me es dada hecha, no sólo tengo que realizarla, sino que además tengo que inventarla, incluso sus posibilidades. Esto que se llama percepción es ya en buena medida asunto de imaginación; actúan e intervienen en ella recuerdos, anticipaciones, todo un halo irreal sin el cual el acto perceptivo no es posible. De ahí la esencial complicación o co-implicación del pasado, el presente y el futuro, cuya forma concreta es, como he dicho en otros lugares, que el pasado y el futuro están *presentes* en mi vida. El instante insta y pasa; pero no es un punto temporal inextenso, sino lo que se podría llamar un entorno temporal. En cada hacer mío funcionan el pasado y el futuro como su porqué y para qué. Todo lo que *hago*, lo hago por algo y para algo; es decir, con motivo de lo que antes he hecho y me ha pasado, y en vista de un futuro, como un acto de futurición en que anticipo imaginativamente el que pretendo ser.

Del mismo modo, lo que llamamos entender consiste en hacer que algo funcione dentro de mi vida. Se entiende, por ejemplo, lo que es un objeto, una pluma, un vaso, un cuchillo, anticipando en la imaginación la función vital que es escribir, o beber, o cortar, viendo el objeto en cuestión ejecutando virtualmente esa función; si yo muestro una pluma a alguien que no sepa qué es escribir, que no conozca esa posibilidad humana, jamás verá una *pluma*. Y si se piensa en una realidad que no sea artificial e instrumental, el caso es semejante: sólo se la entiende cuando asume una función –sea la que se quiera– dentro de mi vida. Y esto es la razón vital: la vida en su función de

dar razón, es decir, de aprehender la realidad en su conexión.

Pero la cosa no termina aquí. Además de este papel decisivo de la imaginación en la vida *real*, hay la otra imaginación, la *ficción*: arte, literatura, teatro, cine. ¿Por qué el hombre se permite el increíble lujo de duplicar el mundo y crear, junto al real y efectivo, en que tanto esfuerzo le cuesta vivir, que le da tantos quebraderos de cabeza, otro mundo, el mundo de la ficción? Estas actividades, si se mira bien tan extrañas, ¿qué son, cómo se justifican, por qué las realiza el hombre con tanta pertinacia? Hay que justificarlo todo. En nuestra época, el hombre empieza a encontrar indecente no justificar las cosas; esta sensibilidad penetra desde los comienzos la obra de Ortega, y responde a su convicción de que la vida es intrínsecamente moral, de que todo hacer humano es moral –esto es, moral o inmoral– y que sólo es *posible* mediante una justificación en virtud de la cual es elegido y preferido. Hay que ver, pues, por qué el hombre, además de vivir, tiene que fingir; hay que derivar esas actividades de la vida misma.

Por ejemplo, el arte. ¿Es que el hombre podría no hacer arte? Sería grave que así fuese; pero en realidad es que el arte es inevitable: empieza con el cuerpo humano, con el propio cuerpo. Parece puramente natural, un trozo de la naturaleza física, pero no es ni puede ser eso sólo. Ese cuerpo, duda natural, con el que nos hemos encontrado y que está sometido a todas las leyes de la física, la química y la biología, que no hemos creado nosotros, sin embargo lo hemos «hecho» en una proporción decisiva: lo dejamos o no engordar, lo limpiamos o no, lo peinamos tal vez, lo cubrimos con vestidos, y con cierto tipo de vestidos, lo movemos de cierta manera y le damos una expresión determinada. El hombre actual se corta y afeita tenazmente la barba, que se obstina en crecer un día tras otro; en otros tiempos se dejaba barba; pero también es artificial, pues hay muchas barbas posibles y el hombre barba-

do tiene que elegir y optar por una de ellas, que dista mucho de ser «natural»: la de Alberto Durero o la de Valle-Inclán, la de Eduardo VII o la de Carlos Marx, la de Asurbanipal o la de César Borgia.

Las mujeres tienen hoy un margen muy superior de construcción e invención de su figura y rostro. Sobre todo, se pintan. Es una forma elemental de la pintura, y como todo lo elemental, de máxima importancia. La máscara, en una forma, el maquillaje, en otra, son realidades humanas antiquísimas, milenarias, cuyo sentido frecuentemente se escapa. Hace cerca de cien años, Baudelaire, siempre perspicaz, escribió agudamente sobre el maquillaje femenino, sobre el que se han dicho tantas ineptias. Y eso que entonces apenas se podía adivinar su sentido más profundo, que hoy es claro. Porque hay dos tipos de maquillaje, bien distintos: el vergonzante y disimulado, que pretende ocultarse, que se niega a sí mismo e «imita», con peor o mejor fortuna, la naturaleza, y el que afirma –como el de nuestro tiempo– su artificio y su irrealidad. El hombre no es natural; es en cierta dimensión sobrenatural, y desde luego preternatural, o sea histórico. La mujer, que es aún menos natural que el hombre, en su maquillaje revela lo que pretende ser, es decir, lo que es, mejor aún, *quién* es. El maquillaje manifiesto es una ofensiva contra la naturaleza o, por lo menos, contra el naturalismo. Se cuenta que cuando Madame Dubarry no quería recibir a Luis XV, se daba colorete: el rey se replegaba automáticamente ante su bello rostro maquillado. Es el albor de una época naturalista que preludia ya a Rousseau. Es revelador, en cambio, que en nuestra época, en que el hombre ha dominado la naturaleza como nunca y se ha acercado a ella como pocas veces, mediante el culto del cuerpo en el esfuerzo, el deporte y el mayor o menor desnudismo, quede en el mundo una mínima zona exenta, un palmo cuadrado de superficie, el rostro femenino, que se defiende del naturalismo y de la naturalización y se afirma orgullosa

y agresivamente artificial. El gesto de la mujer del siglo XX que, en público, casi con ostentación, saca de su bolso carmín y colorete y se pinta la faz, me parece un símbolo de decisivas posibilidades humanas. (Se dice que corren vientos de fronda para el maquillaje femenino, por lo menos en algunos países o en ciertos grupos, acaso en alguna generación; conviene pensar en lo que ello significa y no resbalar sobre ese síntoma, que yo pondría entre los más alarmantes de la segunda mitad del siglo en que vivimos.)

Hay que darse cuenta de que la vida es excesiva, desborda de lo «real», va siempre más allá de lo que es. Así en la obra de arte confluyen la realidad y la virtualidad. En un cuadro, por ejemplo, tenemos el lienzo o la tabla, las pinturas, el marco; pero además de esa realidad física, el cuadro representa algo: realidades distintas, que no están allí, que acaso no están en ninguna parte. Adviértase que esto no tiene nada que ver con el problema del arte figurativo: en el cuadro menos figurativo hay algo que no es pintura, sino *lo pintado*; una cosa es la pintura y otra lo pintado por medio de ella, aunque esto no sea una «cosa»; hay, pues, realidad y virtualidad. En la música, igualmente, el sonido remite a algo que no es sonido, aunque no sea ningún «objeto», y sólo por eso es música.

La vida va más allá de sí misma. Esta vida real que llevamos vivida hasta hoy es sólo una de nuestras vidas posibles; la vida efectiva está constituida por lo que se hace y lo que se deja de hacer. No entendemos lo que significa estar aquí si no vemos a la vez los otros sitios en que podríamos estar, el no estar en los cuales es componente virtual del «estar aquí». Elegir es preferir, poner algo delante de las demás cosas; las posibilidades preferidas van más allá que las otras y se convierten en realidades, pero no sin las otras. La vida es renuncia, porque el hombre va poniendo detrás o postfiriendo otros muchos yos posibles. Y en el arte el hombre salva algunos posibles, parcelas de