

AL ENCUENTRO DE LA MUERTE: UNA LECTURA DEL PRIMER CINE DE TERRENCE MALICK DESDE LA FILOSOFÍA DE MARTIN HEIDEGGER

ENCOUNTERING DEATH: A HEIDEGGERIAN READING OF TERRENCE MALICK'S FIRST THREE FILMS

PABLO ALZOLA¹

Resumen: A través de su modo peculiar de reflexionar mediante imágenes, el cine parece capaz de evocar cuestiones de índole filosófica. La propia naturaleza de este medio invita a un modo de conocimiento donde el elemento afectivo prima sobre el intelectual, algo ya presente en la obra de ciertos filósofos del siglo XX, entre los que destaca Martin Heidegger. Este conocimiento resulta idóneo frente a cuestiones tan vivenciales como son la relación del hombre con el mundo y el modo en que esta relación condiciona su enfrentamiento con la muerte. El presente estudio plantea la legitimidad de abordar, a la luz del pensamiento heideggeriano, la presencia de estas dos nociones y su correlación en el primer cine de Terrence Malick.

Abstract: *Due to its peculiar way of thinking through images, film seems able to evoke philosophical questions. The very nature of this art aims at a kind of knowledge where the affective component prevails over the intellectual, something already present in the work of some philosophers of the 20th century, particularly in Martin Heidegger's. This knowledge proves out to be most suitable to cope with experiential issues such as the relationship between the human being and the world and the way this relationship affects his or her confrontation with death. This paper raises the legitimacy of a heideggerian approach to the study of these two notions and their correlation in the first three films of Terrence Malick.*

Palabras clave: Terrence Malick, Martin Heidegger, conocimiento afectivo, mundo, muerte.

Keywords: *Terrence Malick, Martin Heidegger, affective knowledge, world, death.*

¹ Pablo Alzola es estudiante de doctorado en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC) de Madrid, donde realiza una tesis sobre la imagen poética del hogar en el cine de Terrence Malick. Es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Navarra, además de graduado en Filosofía por la misma universidad, con premios extraordinarios fin de carrera en ambas titulaciones. También ha cursado el Máster en Estudios Narrativos de Artes Visuales (MENAV) de la URJC. Cuenta con diversas publicaciones en congresos sobre ética y estética del cine, donde ha estudiado a cineastas como Tom McCarthy, Andréi Tarkovski, Terrence Malick o Woody Allen. Además, ha dirigido y escrito varios cortometrajes de ficción y documentales, y colabora como crítico literario para la revista *Acepresa* y para la web de literatura *Capítulo IV*.

En el panorama cinematográfico de las últimas décadas, el cine de Terrence Malick ha sido objeto de crítica y alabanza a partes iguales. Mientras unos autores lo desprecian por tratarse, a su parecer, de una suerte de “rimbombancia visual” (Kael, 1980, p. 447), otros defienden que este cine recupera —tal vez como nunca antes en la historia del cinematógrafo— “la belleza y el poder de la imagen como portadora de significado” (Mottram, 2003, p. 14). Ciertamente, la atención de la cámara de Malick “hacia la absoluta grandeza o la aislada perfección de las imágenes que captura insiste en un significado que permanece, en tanto que conduce a la audiencia a una admiración irresistible” (Michaels, 2009, p. 5).

El propósito de la presente investigación es el de ahondar en el significado de dichas imágenes, entendidas como un peculiar modo de reflexión dinámica, capaz de evocar cuestiones y significados estrechamente vinculados con la condición humana y su mundo circundante. La literatura ya publicada en torno al tema es copiosa, especialmente en el mundo académico anglosajón. Sin embargo, son artículos que apuntan a intuiciones muy lúcidas que, en ocasiones, quedan escasamente desarrolladas.

Entre estas intuiciones cabe destacar dos que, en cierto modo, sitúan el punto de partida de este estudio. Por un lado, el filósofo y sociólogo Martin Woessner sostiene que el cine de “Malick es sin duda un ejemplo de cómo ‘encuadrar’ el mundo, pero de un modo muy distinto [al cine convencional]. Más que ofrecernos un mundo que ha sido manipulado, los filmes de Malick nos invitan a cuestionar el mundo” (2011, p. 156). Por otro lado, el filósofo Hubert Dreyfus destaca que gran parte del cine de Terrence Malick “es una investigación filosófica sobre la naturaleza de la muerte y cómo cada individuo tiene que enfrentar su propio fin” (2009, p. 29). Así pues, esta investigación tratará de profundizar en el cine de Malick a la luz de estos dos temas: mundo y muerte. El sustrato filosófico a partir del cual se abordarán será la filosofía de Martin Heidegger, uno de los pensadores más prolíficos y sugerentes del último siglo XX.

Se trata, por consiguiente, de plantear una lectura del cine de Terrence Malick a partir de la filosofía de Heidegger, en tanto que esta otorga a los conceptos de mundo y muerte una posición fundamental. Esta lectura se concretará en un análisis de la filmografía de Malick, de la cual se han seleccionado únicamente los primeros tres largometrajes: *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), *Días del cielo* (*Days of heaven*, 1978) y *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998). Esta selección responde a dos motivos. Por un lado, es imposible abarcar con la profundidad requerida la obra completa de Malick, por exigua que esta sea, en una investigación breve. Por otro lado, estos tres primeros filmes responden —tal y como se tratará de mostrar en el presente análisis— a una visión del hombre típicamente heideggeriana, guardando además

una fuerte unidad tanto temática como estética. A partir del análisis de estas tres películas, son tres las hipótesis que se tratarán de probar:

En primer lugar, se indagará en qué medida el cine de Terrence Malick puede ser referido como ‘cine ontológico’, una expresión elaborada por el filósofo Julio Cabrera (1999) que será desarrollada más adelante. A grandes rasgos, el cine ontológico no centra su atención tanto en las acciones y decisiones concretas de los personajes, como en sus estados de ánimo o disposiciones afectivas.

En segundo lugar, esta investigación buscará probar cómo la muerte es un tema central que vertebra las tres primeras películas de Malick. Además, se mostrará cómo estos relatos aluden a un sentido de la muerte claramente heideggeriano. La segunda hipótesis se desdobra a su vez en otra sub-hipótesis que deriva de ella: es posible señalar una evolución en el modo en que el cine de Malick se aproxima a la cuestión de la muerte y, más concretamente, en la manera por la que sus sucesivos protagonistas la enfrentan. Esta postura parte de la afirmación sostenida por el filósofo y teórico del cine Simon Critchley, según la cual “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo” (2002). La presente investigación tratará de matizar la afirmación de Critchley y trazar una evolución a partir del análisis de los tres primeros filmes de Malick.

Por último, la tercera hipótesis persigue establecer un vínculo entre el concepto heideggeriano de mundo –entendido en relación con los personajes de Malick– y el modo por el que los personajes enfrentan su propia muerte. Tal y como se mostrará, Malick –al igual que Heidegger– plantea una correlación entre el modo de hacer mundo de los personajes –cuestión desarrollada ampliamente en el tercer epígrafe– y su modo de volverse hacia su encuentro con la muerte.

3

1. HEIDEGGER Y EL CINE DE MALICK: UNA PANORÁMICA

Lo que sigue es una visión panorámica que pretende dar cuenta de las investigaciones escritas hasta la fecha sobre la concepción del cine como un peculiar modo de reflexión y, más concretamente, sobre la posibilidad de abordar el cine de Terrence Malick como un cine ‘heideggeriano’.

1.1 Cine y filosofía o cine *como* filosofía

“El siglo veintiuno ha presenciado un creciente reconocimiento tanto entre filósofos como entre académicos del cine por igual sobre el hecho de que muchas películas [...] merecen y, en algunos casos demandan, atención filosófica” (Wartenberg, 2009, p. 549). Décadas atrás, el filósofo Stanley Cavell ya había defendido la necesidad “de garantizar al cine el estatus propio de un tema que invita y reclama especulación

filosófica, a la par con las grandes artes” (1979, p. xvi). Parece por tanto razonable hablar del cine como una forma de reflexión singular, esto es, acorde con la naturaleza de este medio, tan diferente de la palabra escrita. Como apunta Julio Cabrera, la naturaleza del cine presenta “una ‘razón logopática’, [...] una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo” (1999, p. 9). Se trata de un modo de conocimiento que se distancia de

“la estructura habitualmente aceptada del *saber*, en cuanto definido sólo lógica o intelectualmente. Saber algo, desde el punto de vista logopático, no consiste solamente en tener ‘informaciones’, sino también en haberse abierto a cierto tipo de experiencia, y en haber aceptado *dejarse afectar* por alguna cosa desde dentro de ella misma, en una experiencia vivida.” (Cabrera, 1999, pp. 18-19)

Desde este sentido afectivo y vivencial, podemos hablar del cine como una peculiar forma de filosofía o como diría Mulhall, “filosofía en acción–cine como filosofar” (2001, p. 4). El cine filosofa a través de lo que Cabrera llama ‘conceptos-imagen’, “un tipo de ‘concepto visual’ estructuralmente diferente de los conceptos tradicionales utilizados por la Filosofía escrita” (Cabrera, 1999, p. 18), cuyo valor cognitivo se encuentra en el impacto emocional, afectivo, que genera en el espectador.

En cualquier caso, esta reivindicación de la índole afectiva y vivencial del conocimiento no es exclusiva del cine. Cabrera habla de ciertos filósofos –muchos de ellos anteriores al surgimiento del cinematógrafo– cuyo pensamiento también apela a una razón abierta a los afectos:

“Shopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger [...] *no se han limitado a tematizar el componente afectivo, sino que lo han incluido en la racionalidad como un elemento esencial de acceso al mundo*. El *pathos* ha dejado de ser un ‘objeto’ de estudio, al que se puede aludir exteriormente, para transformarse en una forma de encaminamiento.” (Cabrera, 1999, p. 14)

El filósofo argentino los llama ‘filósofos cinematográficos’ (1999), en la medida en que es posible establecer un parecido entre su aproximación a las cuestiones filosóficas y el acceso del medio cinematográfico a estos mismos problemas. Queda patente en las obras de estos filósofos cómo una racionalidad solamente lógica resulta insuficiente a la hora de aprehender “ciertos aspectos del mundo que no parecen captarse a través de una total exclusión del elemento afectivo” (Cabrera, 1999, p. 15). A este respecto, la filosofía de Martin Heidegger resulta paradigmática. Como se mostrará en la presente investigación

“Heidegger [...] es quien, de todos los filósofos más recientes, ha expresado de la manera más clara este compromiso de la filosofía con un *pathos* de carácter fundamental, cuando habla, por ejemplo, de la angustia y del tedio como sentimientos que nos ponen en contacto *con el ser mismo del mundo*, como

sentimientos con valor cognitivo (en el sentido amplio de un ‘acceso’ al mundo [...]).” (Cabrera, 1999, p. 16)

Así pues, las tesis aquí esbozadas de Cavell (1979), Cabrera (1999), Mulhall (2001) y Wartenberg (2009) –entre otros– constituyen un sólido punto de apoyo para proponer una lectura del cine a la luz de la filosofía heideggeriana. En el caso del cine de Terrence Malick, esta lectura se nos presenta como una tarea casi ineludible. En efecto, el vínculo entre el filósofo alemán y el cineasta norteamericano es muy especial ya que, si bien esta conexión se sustenta sobre una razón logopática compartida, también parece ir más allá de ella.

1.2. Por los caminos de Heidegger: la trayectoria filosófica de Malick

A la hora ahondar en los precedentes filosóficos que subyacen a la obra de Malick, es necesario señalar que el vínculo que une al cineasta con la filosofía de Heidegger se remonta a los años previos a su ingreso en el American Film Institute en 1969. Son varios los autores –Furstenau y MacAvoy (2003), Woessner (2011), Tucker y Kendall (2011) e incluso Cavell (1979)– que han querido encontrar en los años académicos de Malick algunas de las claves interpretativas de su cine. Ciertamente, tal y como apunta Quintana, el recorrido vital marca “la representación que el artista realiza del mundo, ya que nunca puede desprenderse del peso de su propia subjetividad” (2003, p. 32).

Terrence Malick decidió estudiar filosofía en la Universidad de Harvard entre 1961 y 1965, graduándose con ‘Phi Beta Kappa honours’. Allí trabajó a la sombra del filósofo Stanley Cavell, quien supervisó su tesis de grado, titulada *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger* (Malick, 1966). Al terminar la carrera, se trasladó, como becario de la prestigiosa beca Rhodes, a Magdalen College, en la Universidad de Oxford. Allí comenzó una tesis doctoral sobre el concepto de mundo en Kierkegaard, Heidegger y Wittgenstein. No obstante, Gilbert Ryle, su director de tesis, le persuadió de que abandonara el proyecto, por tratarse de un tema que, a su juicio, era poco ‘filosófico’. Fue entonces cuando abandonó Oxford para volver de nuevo a los Estados Unidos como profesor de filosofía en el MIT, donde impartió el curso de Hubert Dreyfus sobre Heidegger mientras Dreyfus estaba fuera, haciendo una estancia en Francia. Pocos años más tarde, en 1969,

“después de haber viajado a Alemania a mitad de los años 60 para conocer a Heidegger, Malick tradujo *Vom Wesen des Grundes* como *The Essence of Reasons* (Heidegger, 1969) y parecía bien posicionado dentro del mundo de la filosofía académica.” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 181)

Sin embargo, también en 1969 “fue aceptado en la primera promoción del Center for Advanced Film Studies del American Film

Institute, en Los Ángeles, y su carrera en el cine comenzó a coger forma” (Critchley, 2002).

Qué duda cabe, un filósofo convertido en cineasta es un ser raro y fascinante al mismo tiempo. A este respecto, se ha llegado a afirmar que Malick “transformó su conocimiento de Heidegger en términos cinemáticos” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 181). La sombra de Martin Heidegger parece acechar tras cada secuencia, tras cada plano de la obra de Malick. No obstante, ¿hasta qué punto es esto cierto? ¿Puede hablarse de “una relación entre los primeros estudios filosóficos de Malick y su carrera posterior detrás de la cámara? Esta pregunta ya ha sido objeto de cierta atención, pero permanece ineludible” (Woessner, 2011, p. 131).

1.3. ‘Hermeneutic banana skins’

Resulta muy tentador basar la interpretación de los filmes de Terrence Malick en su pasado filosófico. No obstante, una lectura demasiado autoral “podría probablemente precipitarse a la conclusión de que [...] Malick no es nada más, ni menos, que un filósofo con una cámara” (Morrison y Schur, 2003, p. 1) y que, por consiguiente, sus películas no son más que filosofía heideggeriana traducida a imágenes.

Simon Critchley (2002) advierte contra este peligro, al que denomina ‘*hermeneutic banana skin*’, esto es, una interpretación sugerente –aunque no del todo veraz– con la que podemos resbalar con facilidad al analizar la obra de Malick. Frente a esta ‘*banana skin*’, Critchley argumenta que “leer la imagen cinematográfica a través de una suerte de patrón filosófico sería un error, pues supondría sencillamente no leerla” (2002). A tenor de una afirmación tan tajante, uno podría pensar que el vínculo entre la filosofía y el cine ha quedado disuelto. Pero no es así, pues el propio Critchley matiza su postura al apuntar, al igual que Cabrera (1999), que “el cine no es tanto una ilustración de ideas o teorías filosóficas –llamemos a esto una lectura ‘escapista’ [*philoso-fugal* en el original]– como una forma de filosofar, de reflexión” (2002). En cualquier caso, conviene estar prevenidos contra este peligro de ‘sobreinterpretar’ una película en términos filosóficos, imponiendo ideas que la obra no puede sostener por sí misma (Wartenberg, 2009).

1.4. Conexiones destacadas entre Heidegger y Malick

Son numerosas las publicaciones académicas –en el ámbito anglosajón, principalmente– que abordan, desde diversas perspectivas, la relación entre el cine de Malick y la filosofía heideggeriana. El presente epígrafe resume las tesis de diversos autores que, al igual que Critchley, han tomado el cine de Malick no tanto como una trasposición de Heidegger al lenguaje audiovisual, sino como un modo de reflexión genuinamente

cinematográfico que presenta afinidades con el pensamiento del filósofo alemán, el cual, según Cabrera, es eminentemente logopático, es decir, “propiciador de una acceso no puramente intelectual al mundo” (1999, p. 287).

1.4.1. Stanley Cavell, precursor de la reflexión

En la voz dedicada a Terrence Malick por *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (Livingstone y Plantinga, 2009), David Davies señala que “la primera persona en prestar seria atención filosófica a la obra de Malick fue su antiguo profesor, Stanley Cavell, quien comenta *Días del cielo* en la introducción a la segunda edición (1979) de *The World Viewed*” (2009a, p. 570). En este texto, Cavell sostiene que *Días del cielo*, el segundo largometraje de Malick como director, “contiene de hecho una visión metafísica del mundo; [...] uno siente que nunca ha visto antes en el cine el escenario de la existencia humana –llámese la arena entre la tierra (o los días) y el cielo– de una forma tan lograda” (1979, pp. xiv-xv).

Seguidamente, el filósofo de Harvard explica cómo “el modo particular de belleza de estas imágenes invoca de algún modo una luminosidad formal que se me antoja como la realización de algunas de las sentencias de *¿Qué significa pensar?* de Heidegger” (1979, p. xv), una obra en la que el filósofo alemán profundiza en la relación entre los entes y el ser. El logro de Malick a la hora de trasponer estos pensamientos se debe a que ha descubierto “un hecho fundamental de la base fotográfica del cine: que los objetos participan en la presencia fotográfica de ellos mismos” (Cavell, 1979, p. xvi). Siguiendo a Cavell, inferimos que el peculiar modo por el que el cine presenta los objetos puede despertar en nosotros la que para Heidegger es la pregunta fundamental: la pregunta por el sentido del ser (*Seinsfrage*). “Ya que para Heidegger, la filosofía consiste en ‘habitar’ esta pregunta –concluye Davies, en consonancia con Cavell– *Días del cielo* es en sí misma una obra de filosofía” (2009a, p. 571).

1.4.2. ‘Poesía cinematográfica’ y ‘asombro ontológico’

“El análisis de Cavell ha inspirado a otros a proponer lecturas heideggerianas” (Davies, 2009a, p. 571) de las obras de Malick. La interpretación que Marc Furstenau y Leslie MacAvoy (2003) hacen de *La delgada línea roja* sigue en gran medida el sendero abierto por Cavell. A tenor de estos autores, con esta película “Malick ha ofrecido otra reflexión sobre la relación entre la representación cinemática y la representación metafísica” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 182). A través de una forma de hacer cine que bien podría ser referida como ‘poesía cinematográfica’,

“Malick ha asumido el papel del filósofo-poeta [desarrollado por Heidegger en su conferencia de 1946 titulada *¿Y para qué poetas?*], poniendo el cine al servicio de fines poéticos y filosóficos, revelando la relación entre el ser y el medio cinematográfico, revelando mediante el uso de un imaginario poético y evocativo la forma única de presenciar el ser que tiene el cine.” (Furstenau y MacAvoy, 2003, p. 182)

Robert Clewis (2003) propone otra lectura heideggeriana de *La delgada línea roja*, analizando la actitud de algunos de los personajes protagonistas a la luz del concepto heideggeriano de ‘asombro ontológico’ (*Erstaunen*). “La concepción que el filme tiene del asombro es mostrada a través del diálogo y, más claramente, a través de las voces en *off* de los personajes” (Clewis, 2003, p. 22). Clewis sintetiza su postura al explicar cómo

“es evidente que algunos de los soldados en *La delgada línea roja* (al igual que el espectador del cine de Malick) sienten asombro. Su asombro se manifiesta en preguntas sobre el ser y la nada, el bien y el mal, la naturaleza y la tecnología, la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, dar y carecer. Ninguna de estas preguntas es respondida de modo definitivo, con lo que se sugiere que el propósito de la pregunta no es encontrar la respuesta, sino permanecer en la propia pregunta. El asombro es iluminado en el lenguaje, resulta en una pregunta; no una pregunta que ha de ser respondida por alguna teoría, sino una pregunta que abre la naturaleza del mundo mostrándola como un juego de dualidades [ser y nada, bien y mal, etc.]. En *La delgada línea roja*, la importancia de la pregunta está en el mismo preguntar.” (2003, p. 27)

8

El texto de Sinnerbrink (2006) también se enmarca dentro de esta indagación en torno a los vínculos entre Heidegger y Malick iniciada por Cavell. Así lo expresa el propio autor:

“Acepto la invitación de Cavell de pensar sobre la relación entre Heidegger y el cine mediante la consideración de la obra maestra de Malick de 1998, *La delgada línea roja*. La pregunta que exploraré es si deberíamos describir *La delgada línea roja* como ‘cine heideggeriano’.” (Sinnerbrink, 2006, p. 26)

Su respuesta a esta pregunta es, curiosamente, la de permanecer en la misma pregunta, algo muy propio del filósofo alemán: “La relación entre Heidegger y Malick debe permanecer como un interrogante –más que como una presuposición– fruto de una lectura filosófica de su obra” (Sinnerbrink, 2006, p. 29). Al mismo tiempo, sostiene que el tema central de esta película es el de la verdad en sentido trascendente, “cuya búsqueda articula la compleja relación entre Welsh y Witt” (Sinnerbrink, 2006, p. 32) como representantes de dos posturas diametralmente opuestas frente a la muerte, tema clave en Heidegger.

1.4.3. El concepto de ‘mundo’

Dejando a un lado las lecturas más deudoras del pensamiento de Cavell, son varios los textos que abordan el modo por el que la noción heideggeriana de 'mundo' (*Welt*) se hace presente en la obra de Terrence Malick. De todos ellos, es Martin Woessner (2011) quien otorga un mayor peso a las incursiones académicas de Malick en la filosofía Heideggeriana: su tesina sobre el concepto de 'horizonte' en Husserl y Heidegger (1966) y su traducción al inglés de *Vom Wesen des Grundes* (Heidegger, 1969). De aquí proviene, según Woessner, la noción de 'mundo' posteriormente articulada por el cine de Malick:

“La traducción de Malick no debería ser rechazada como un trabajo de estudiante, como una tentativa académica lejos de sus creaciones cinematográficas. Al contrario, esta presagia algunos de los temas de sus películas, desde *Malas tierras* en adelante. En su introducción a *The Essence of Reasons*, Malick explicaba que el texto de Heidegger está ‘interesado en gran parte por el concepto de *mundo*.’” (Malick, 1969, p. xiv) (2011, p. 138)

En efecto, se trata de un concepto genuinamente heideggeriano, en el que se advierte un distanciamiento con respecto a los derroteros abstractos tomados por su maestro Husserl. Tal y como explica Malick, Heidegger buscaba “leer nuestra comprensión del mundo a partir del modo por el que nos comportamos hacia las cosas que están en él” (1966, p. 34). De todo esto es capaz de dar cuenta la naturaleza peculiar del cine, que “nos presenta, precisamente, lo que Malick parecía haber estado buscando siendo estudiante en sus clases de filosofía, esto es, un sentido del mundo, si no exactamente un conocimiento completo del lugar de cada uno en él” (Woessner, p. 143).

Steven Rybin (2011) también ahonda en el concepto de mundo, tal y como es desarrollado por Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1935/36). Rybin parte del comportamiento de los personajes de Malick hacia las cosas y situaciones que les salen al paso –su ‘mundear’ (*Welten*), reflejado mediante el recurso de la voz en *off*– para explicar este concepto. Así, por ejemplo, “tanto Holly [en *Malas tierras*] como Linda [en *Días del cielo*] [...] abren un mundo a través de su interpretación de la tierra, y su expresiva creatividad constituye una intervención potencial –un nuevo ‘mundear’– dentro del ya-mundead mundo que las rodea” (Rybin, 2011, p. 25).

Tucker (2011) defiende una postura similar, destacando esta vez el modo por el que los personajes se comportan frente al espacio que les rodea: “Lo que Malick crea es una espacialidad existencial, o un tipo de ‘espacio vivido’. Este espacio vivido está claramente conectado con nuestra anterior discusión sobre el mundear [...] Malick destaca el propio espacio más que a los personajes” (Tucker, 2011, p. 94). Todo esto, como se verá en el tercer epígrafe, encierra un estrecho vínculo con las tesis heideggerianas contenidas en *Ser y tiempo* (1927).

1.4.4. Muerte y afectividad

Quedan para el final de esta panorámica los textos más relevantes en relación con la noción filosófica que vertebra esta investigación: la muerte como posibilidad ineludible del ser humano. Cabe advertir que todos ellos se centran solamente en analizar esta noción en *La delgada línea roja*. Critchley –en su artículo publicado en la revista *Film-Philosophy* en 2002– es el primer autor en hablar de Malick y el enfrentamiento con la muerte. Pese a sus reticencias a considerar el cine de Malick como ‘heideggeriano’, Critchley abre toda una senda de investigación al advertir que “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo [...] Todos parecen estar como enamorados de algún modo con la muerte” (2002). En el caso de *La delgada línea roja*, el personaje de Witt se pregunta cómo lograr la ‘calma’ con la que su madre supo afrontar el instante de su muerte. Según Critchley, “esta experiencia de calma enmarca la película y proporciona el contexto para la sangrienta y cruel acción de la guerra” (2002).

Kaja Silverman –en su artículo de 2003 titulado “All things shining”, ampliado en 2009– retoma la senda abierta por Critchley. Su exposición, basada en algunos textos de Heidegger, parte del concepto heideggeriano de ‘*Stimmung*’, que Silverman traduce como ‘afecto’. “Es mediante nuestros afectos, más que mediante nuestras facultades cognitivas, como nuestra mortalidad se nos revela, y nosotros la reconocemos o la rechazamos” (Silverman, 2009, p. 111). La autora señala que “la palabra ‘afecto’ es también la que mejor describe la experiencia de ver *La delgada línea roja*; somos afectados por la película en un modo que nos hace sentir nuestra propia mortalidad” (Silverman, 2009, p. 111). En la construcción de los personajes, Malick acude a la metáfora del tacto para hablarnos de este concepto:

Witt es incapaz de percibir la calma de su madre porque tiene miedo de ‘tocar’ a la muerte ‘en’ ella, y Welsh está cegado a la gloria que brilla a través de la mortalidad porque no permite que nada le ‘toque’ (Silverman, 2009, p. 125).

En referencia al tacto, Silverman destaca una imagen a la que Malick recurre en varias ocasiones y que será retomada por el presente análisis: el mar, el agua. En efecto,

el mar es [...] la principal metáfora que emplea Malick para expresar tanto la totalidad a la que todos pertenecemos como las experiencias mediante las cuales esta totalidad se nos revela, y el denominador común para estas experiencias es el ‘tacto’ (2009, p. 125).

Por último, el texto de Hubert Dreyfus y Camilo Salazar Prince (Dreyfus, 2009) establece un fecundo diálogo con Critchley (2002) y Silverman

(2009). Posiblemente, Dreyfus –con quien el propio Malick colaboró en el MIT en los años 60– es uno de los mayores expertos en Heidegger en el mundo académico anglosajón. Según Dreyfus y Prince, tanto Critchley como Silverman se equivocan al conceder una excesiva importancia al tema de la “muerte como un fenómeno biológico u óntico terminal, lo que Heidegger llama ‘fenecer’ [‘*demise*’ en el original inglés; Heidegger hablaba de ‘*Ableben*’]” (2009, p. 29), y dejan de lado el que sin duda es el tema central de *La delgada línea roja*: la muerte como “un modo de vivir que da cuenta de nuestra constante vulnerabilidad frente al colapso de nuestra forma de vida” (Dreyfus, 2009, p. 29). Este concepto de muerte (*Tod*) supone un colapso o derrumbe existencial en tanto que causa “el fin de un mundo [en el sentido heideggeriano] [...] dando paso al abismo [*Abgrund*]” (Dreyfus, 2009, p. 32). El texto de Dreyfus y Prince será retomado a lo largo del presente análisis. Sin embargo, antes es preciso exponer con detenimiento algunos conceptos heideggerianos que se han ido mencionando a lo largo de esta panorámica y en los que, a su vez, se apoya esta investigación.

2. ALGUNOS CONCEPTOS HEIDEGGERIANOS CLAVE

El propósito de este epígrafe es el de esclarecer ciertos conceptos de la filosofía de Martin Heidegger sobre los cuales se sustenta el presente análisis de las películas de Malick, entendiéndolas como una forma de reflexión logopática en sintonía con un pensamiento de la misma índole (Cabrera, 1999).

11

2.1. Razones para el esclarecimiento

Como ya se ha anticipado, para Heidegger “el conocimiento auténtico no parte tanto de la inteligencia, cuanto de la vivencia” (Colomer, 2000, p. 444), entendiéndola esta como una suerte de ‘experiencia afectiva’. “Es mediante nuestros afectos, más que mediante nuestras facultades cognitivas” (2009, p. 111), como nuestra existencia se nos revela, apuntaba Silverman al hablar de *La delgada línea roja*.

En los apartados que siguen se mostrará la razón de definir a Heidegger como “el pensador logopático por excelencia, [...] propiciador de un acceso no puramente intelectual al mundo, y un filósofo que ha reflexionado profundamente acerca del particular modo de ser del hombre [...] como apertura fundamental hacia el ser” (Cabrera, 1999, p. 287).

Como es sabido, los textos de Heidegger pueden resultar en ocasiones ambiguos y poco claros, especialmente para el lector profano en la materia. Esto se debe en algunos casos a que el filósofo toma términos cotidianos –o con un significado particular en la historia de la filosofía– y les da una nueva significación. Por este motivo, se presenta a continuación una síntesis de tres nociones fundamentales –

desarrolladas por Heidegger en *Ser y tiempo* (1927)– desde las cuales se abordará el cine de Malick: El ‘Dasein’, el ‘ser-en-el-mundo’ y el ‘ser-para-la-muerte’.

2.2. El Dasein como ‘ente ejemplar’

Dentro del pensamiento heideggeriano, el hombre desempeña un papel de primer orden. Tanto es así que Heidegger se refiere a él como el ‘ente ejemplar’, pues “se destaca frente a los demás entes” (1927, p. 11) en la medida en que es capaz de hacerse preguntas y, más concretamente, la más fundamental de todas: la pregunta por el ser (*Seinsfrage*).

2.2.1. La capacidad para preguntarse

“A este ente que somos en cada caso nosotros mismos, y que, entre otras cosas, tiene esa posibilidad de ser que es el preguntar, lo designamos con el término *Dasein*” (Heidegger, 1927, p. 7). Heidegger elabora este término (*Dasein*) –central en toda su filosofía²– para referirse al ser humano en tanto que tiene una singular disposición para hacerse preguntas y, de este modo, estar abierto al ser. Salvando las distancias entre personajes y seres humanos, resulta pertinente señalar que el cine de Malick –especialmente a partir de *La delgada línea roja*, pero también antes– presenta personajes esencialmente ‘preguntadores’. Baste recordar la cita de Clewis, donde se explica cómo este peculiar modo de ser de los personajes

“se manifiesta en preguntas sobre el ser y la nada, el bien y el mal, la naturaleza y la tecnología, la vida y la muerte, la presencia y la ausencia, dar y carecer. Ninguna de estas preguntas es respondida de modo definitivo, con lo que se sugiere que el propósito de la pregunta no es encontrar la respuesta, sino permanecer en la propia pregunta.” (2003, p. 27)

Sin ser este el tema que nos ocupa, es preciso remarcar que el análisis del *Dasein* que Heidegger presenta en *Ser y tiempo* responde a un fin concreto: el de alcanzar una nueva comprensión del sentido de la pregunta por el ser. Esta es, para Heidegger, la tarea más apremiante de la filosofía. Ahora bien, toda pregunta tiene un destinatario al que interroga. Aquí, el destinatario no es otro que el mismo *Dasein*. “En la pregunta por el sentido del ser, somos nosotros mismos los preguntantes y los preguntados. Y somos los preguntados, porque somos los preguntantes” (Colomer, 2000, p. 504). En otras palabras, el *Dasein* se convierte en destinatario de la pregunta en virtud de su singular capacidad de abrirse al ser por medio del preguntar.

2.2.2. El Dasein es en cada caso concreto

² Los términos ‘Dasein’, ‘hombre’ y ‘ser humano’ son empleados aquí como sinónimos.

Hablar del Dasein en términos generales sería un error. Como se ha dicho, el Dasein es “este ente que somos en cada caso nosotros mismos” (Heidegger, 1927, p. 7). Conviene subrayar la expresión ‘en cada caso’, decisiva para llegar a entender al Dasein, esto es, al hombre. En palabras de Heidegger, “el Dasein no puede concebirse jamás [...] como caso y ejemplar de un género del ente que está ahí” (1927, p. 42), ataviado con una serie de rasgos comunes a todos los ejemplares de dicho género. Esta imposibilidad de generalizar nos lleva a referir el Dasein no tanto como un ‘qué’, sino como un ‘quién’ siempre singular. “Su esencia consiste, más bien, en que este ente tiene que ser en cada caso su ser como suyo” (Heidegger, 1927, p. 12). A la luz de esta idea, comienza a entenderse en qué sentido esta filosofía comparte con el cine un cariz logopático. Así lo defiende Cavell cuando sostiene que también una película nos da una visión de “una persona [...] que es de un lugar y no de otro cualquiera, en este tiempo y no en otro, durante este intervalo y no otro” (2005, p. 189). En el caso concreto del cine de Malick, Adrian Martin afirma que sus personajes son “informes, maleables, sujetos a cambios repentinos de ánimo y actitud, no más estables o fijados que la brisa o el agua que fluye” (2006).

En resumidas cuentas, la existencia del Dasein –del hombre– es concreta y dinámica; se gesta continuamente en el seno de la decisión. “El hombre no es, sino que se hace; se hace eligiendo libremente sus propias posibilidades; es, en una palabra, un proyecto” (Colomer, 2000, p. 444). En palabras del filósofo: “El Dasein se comprende siempre a sí mismo desde su existencia, desde una posibilidad de sí mismo: de ser sí mismo o de no serlo” (1927, p. 12). De esta última cita se deduce que las elecciones del hombre no son neutrales: en ellas se juega la posibilidad de una ganancia o de una pérdida.

2.2.3. La posibilidad de ser sí mismo

Ciertamente, el Dasein ‘se la juega’ en cada decisión, situándose en el modo de ser de la ‘propiedad’ o ‘autenticidad’ (*Eigenlichkeit*) o de la ‘impropiedad’ o ‘inautenticidad’ (*Uneigenlichkeit*). Pese a lo que pueda parecer, estos términos “no significan [...] ninguna calificación moral” (Bolado, 1956, p. 91). En ningún caso nos movemos en un plano ‘óptico’ –donde se situaría la moral–, sino ‘ontológico’. Estos dos modos de ser –propiedad e impropiedad– se refieren a la posibilidad del Dasein para estar abierto al ser. En otras palabras, se refieren a la oportunidad que el hombre tiene de llegar a ser sí mismo o de perderse. También en este sentido filosofía y cine comparten un carácter logopático: Rybin señala cómo la cualidad temporal del cine “en manos de Malick, permite al director construir poéticamente el encuentro entre el ser humano y su oportunidad de reconocer el sentido de su ser, de encontrar su ‘hora y día’” (2011, p. 35).

Ahora bien, si el Dasein es un ser siempre concreto, estas dos determinaciones de ser del Dasein –propiedad e impropiedad– han de

ser abordadas de modo también concreto, esto es, “sobre la base [...] que nosotros llamamos el *estar-en-el-mundo*³. El punto de partida adecuado para la analítica del Dasein consiste en la interpretación de esta estructura” (Heidegger, 1927, p. 53).

2. 3. El existencial ‘estar-en-el-mundo’ y la relevancia de los útiles
Decíamos que no es posible hablar del Dasein a partir de una serie de rasgos genéricos, ya que el Dasein es “el ente que soy cada vez yo mismo” (Heidegger, 1927, p. 53). Sus rasgos definitorios son lo que el filósofo alemán llama ‘existenciales’.

2.3.1. ¿Qué son los existenciales?

Sirva recordar que el Dasein no es un ‘qué’, sino un ‘quién’. De esto se sigue que las determinaciones del Dasein son totalmente diferentes de las propias de los entes: no son ‘ónticas’, sino ‘ontológicas’. No son hechos consumados, definidos y estables –al igual que sucede con los personajes de Malick, según Adrian Martin (2006)–, sino posibilidades de ser. En palabras de Heidegger, estas determinaciones

“del Dasein se alcanzan mirando hacia su estructura de existencia. Y como estos caracteres de ser del Dasein se determinan desde la existencialidad [desde la posibilidad], los llamamos *existenciales*. Se los debe distinguir rigurosamente de las determinaciones de ser del ente que no tiene la forma de ser del Dasein.” (1927, p. 44)

14

La primera de estas determinaciones o ‘existenciales’ del Dasein es el ‘estar-en-el-mundo’ (*das In-der-Welt-sein*). “La expresión compuesta ‘estar-en-el-mundo’ indica, en su forma misma, que con ella se mienta un fenómeno *unitario*” (1927, p. 53), explica Heidegger. No es que el Dasein exista de modo aislado y, en ocasiones, se relacione con algo así como un mundo exterior. Como apunta el filósofo, se trata de algo ‘unitario’: hombre y mundo no pueden entenderse aisladamente, sino en una reciprocidad dinámica.

2.3.2. El mundo y los útiles

¿Qué es el mundo? Heidegger no concibe el mundo “como algo objetivo que se contrapone [...] a algo subjetivo, sino como una red de referencias significativas que incluye a los objetos” (Colomer, 2000, p. 513) y que sólo cobra sentido en su relación con el Dasein. El hombre ‘tiene que vérselas’ –tiene que ocuparse– constantemente con los entes que le salen al paso: “habérselas con algo, producir, cultivar y cuidar, usar, abandonar y dejar, perderse, emprender, llevar a término, averiguar, interrogar, contemplar, discutir, determinar... Estas maneras de estar-en tienen el modo de ser del *ocuparse* [*Besorgen*]” (Heidegger, 1927, pp. 56-57). En tanto que el Dasein se ocupa de un objeto que le

³ Se mantienen las cursivas de la traducción de J. E. Rivera, tomadas del original alemán.

sale al encuentro, este cobra la forma del ‘utensilio’ o ‘útil’ (*Zeug*), el cual se inscribe a su vez dentro de un “todo de útiles [*Zeugganzes*], en el que el útil puede ser el útil que él es” (Heidegger, 1927, p. 68). En resumen, este entramado de útiles que se articulan los unos con otros por su referencia al ser humano es lo que Heidegger llama mundo (*Welt*). Como explica Steven Rybin en su texto sobre Malick y Heidegger, “tal vez el aspecto más llamativo del concepto heideggeriano de ‘mundo’ es el hecho de que pivota en torno a ‘mundo’ como un verbo activo, más que un sustantivo” (2011, p. 19): ‘hacer mundo’ o ‘mundear’ (*Welten*). Citando al propio Malick en su tesis de grado, tenemos que “leer nuestra comprensión del mundo a partir del modo por el que nos comportamos hacia las cosas que están en él” (1966, p. 34).

2.3.3. Abrir espacio, encontrarse con los otros

De modo análogo, el espacio tampoco es algo que pueda darse de forma separada al hombre: este sólo puede entenderse desde la espacialidad del Dasein, que va abriendo un espacio en la medida en que se ocupa de los entes. “La ocupación trae a la cercanía los entes que le salen al encuentro dentro del mundo” (Colomer, 2000, p. 513), situados en un ‘aquí’ o un ‘allí’, es decir, en un espacio. Pero “el ‘aquí’ y el ‘allí’ sólo son posibles [...] si hay un ente que [...] ha abierto la espacialidad” (Heidegger, 1927, 132). Así, el Dasein, al abrir espacio, ostenta su carácter de no cerrado o de abierto: su ‘apertura’ (*Erschlossenheit*). También en el cine de Malick el espacio es inseparable de los personajes. En él se da “una espacialidad existencial, o un tipo de ‘espacio vivido’” (Tucker, 2011, p. 94).

Al igual que no es posible entender al Dasein sin el mundo –y, por consiguiente, sin el espacio–, tampoco hay Dasein sin los otros. Curiosamente, Heidegger no concibe un encuentro directo con el otro. Es a través de la ocupación con el útil como descubrimos a los otros. Así lo explica Heidegger: “Con el útil que se está elaborando comparecen ‘también’ los otros, aquellos para quienes la ‘obra’ está destinada” (1927, p. 117). Como es de suponer, el hecho de que el otro sea descubierto por medio del útil no quiere decir que ese otro sea a su vez un útil. Por este motivo, el comportamiento del Dasein respecto de los otros no toma la forma de ocupación –no son un simple útil–, “sino [...] de *solicitud* [*Fürsorge*]” (Heidegger, 1927, p. 121), la cual implica estar pendiente de los otros, tener el ánimo puesto en ellos.

Como se verá, esta idea de relación con los otros por medio de los útiles cobra una relevancia capital en el primer filme de Malick –*Malas tierras*–, donde la pareja protagonista va “a la deriva en un mundo de objetos y, desde el comienzo, la película nos pide que prestemos especial atención al modo en que las relaciones entre los personajes están mediadas por su propia relación con los objetos” (Morrison y Schur, 2003, p. 18).

2.4. El ‘ser-para-la-muerte’

Antes de explicar a qué se refiere Heidegger con la expresión ‘ser-para-la-muerte’, es necesario determinar el modo por el que se concreta esa primacía de lo afectivo, relacionada con la aperturidad del Dasein explicada en el anterior apartado.

2.4.1. La apertura por medio de la afectividad

El ‘estado de abierto’ o ‘aperturidad’ del Dasein en su ‘estar-en-el-mundo’ implica varios momentos, entre los que destaca el “el estado de ánimo, el temple anímico [*Befindlichkeit*]” (Heidegger, 1927, p. 134). Se trata de la condición según la cual el Dasein siempre se halla en algún estado afectivo. Por medio de este estado afectivo, el Dasein se abre de un modo más pleno del que propicia la vía cognoscitiva –cuyas posibilidades de apertura son demasiado cortas–, encontrándose consigo mismo. Como bien explica Colomer, en el estado de ánimo “lo que se me pone delante es mi situación global” (2000, p. 515).

Es preciso señalar que nos encontramos aquí frente a uno de los pilares de la filosofía heideggeriana del Dasein. Al hilo de la presente explicación, se han destacado ciertas afinidades entre Heidegger y Malick en el terreno de lo logopático. No obstante, su afinidad más fuerte en este terreno consiste sin duda en la preeminencia de este existencial, referido al temple anímico o estado afectivo. Tanto en Heidegger como en Malick, el afecto –en alemán ‘*Stimmung*’– desempeña un papel clave. En el caso de este último, dicho papel es traducido al lenguaje cinematográfico por medio de la voz en *off*, con la cual los personajes de Malick manifiestan su interioridad. A este respecto, Stephen Mulhall hace una reflexión de gran interés:

Existe el vínculo, etimológicamente suscrito en el idioma alemán y explotado sistemáticamente por Heidegger, entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo); esto sugiere que tener una voz [voz en *off*, en este caso] es en parte una cuestión de ser capaz de articular o dar voz a algo –ser lo suficientemente receptivo [abierto] a– [...] una situación o mundo como para poder representarlo o darle expresión (2005, p. 63).

2.4.2. Cada Dasein es sus posibilidades

Al encontrarse con su situación global a través del estado afectivo, el hombre alcanza un ‘comprender’ (*Verstehen*) o ‘comprenderse’, que “es siempre un comprender afectivamente” (1927, p. 142), matiza Heidegger. ¿En qué consiste este comprender? Es un momento por el cual se capta que el Dasein no es algo ya determinado, sino que es, en gran medida, sus posibilidades. En palabras de Heidegger:

En el comprender se da [...] ese modo de ser del Dasein que es el poder-ser. El Dasein no es algo que está-ahí y que tiene, por añadidura, la facultad de poder algo, sino que es primariamente un ser-posible. El Dasein es siempre lo que puede ser y en el modo de su posibilidad (1927, p. 143).

De algún modo, este rasgo esencial ha sido anticipado al hablar del Dasein como ese ente que sólo puede ser referido en cada caso concreto. No se dan rasgos ya definidos en el ser humano, sino posibilidades de ser. Algo similar sucede en el cine que nos ocupa. Volviendo al texto de Adrian Martin, este teórico del cine sostiene que “los personajes de Malick nunca están completamente *ahí* en su historia” (2006). Se encuentran, en cambio, implicados “en un viaje por el que *devienen* sujetos, y es en la articulación de sentido por medio de la voz como su subjetividad empieza a encontrar expresión” (Rybin, 2011, p. 27).

2.4.3. La muerte como la posibilidad más propia

Si el Dasein es sus posibilidades, esto significa que “mientras existe, [...] está esencialmente inacabado” (Colomer, 2000, p. 525), pues siempre quedan frente a él nuevas posibilidades abiertas. El “el estar-entero de este ente” (Heidegger, 1927, p. 234), su ‘acabamiento’, vendría, por consiguiente, con el cierre de dichas posibilidades, es decir, con la muerte. Al igual que ocurría con la dicotomía entre ‘propiedad’ e ‘impropiedad’, el concepto heideggeriano de ‘muerte’ (*Tod*) se presta a ambigüedades. Como bien sostiene Hubert Dreyfus en su texto sobre *La delgada línea roja* (2009), es necesario distinguir entre la muerte en sentido óntico –el fenecer biológico (*Ableben*)– y en sentido ontológico. Al referirse a la muerte, Heidegger habla de este segundo sentido. Quedan también al margen del ámbito ontológico las especulaciones sobre el ‘más allá’ y sobre la inmortalidad del hombre:

El análisis de la muerte se mantiene [...] puramente ‘en el más acá’, en la medida en que su interpretación del fenómeno sólo mira al modo como la muerte, en cuanto posibilidad de ser de cada Dasein, *se hace presente dentro de éste* (Heidegger, 1927, p. 248)

La muerte es el existencial que aprehende al hombre de modo total. Al ser la posibilidad que abarca todas demás las posibilidades del Dasein –pues pone fin a todas ellas–, la muerte se le presenta como “la *posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable*” (Heidegger, 1927, p. 250). Sin embargo, esta “única experiencia que nos permitiría aprehender el ser-ahí [Dasein], se sustrae fundamentalmente a toda experimentación” (Colomer, 2000, p. 525). No es posible la experiencia de la propia muerte. Tampoco podemos experimentarla como tal en la muerte de los otros. “*Nadie puede tomarle al otro su morir*” (1927, p. 240), dice Heidegger. Al igual que sucede con el Dasein, la muerte es, en

cada caso, mía. Pretender tomar la muerte experimentada en los otros como sucedáneo de la propia implicaría “un total desconocimiento del modo de ser del Dasein. Este supuesto consiste en la opinión de que un Dasein puede, a voluntad, ser sustituido por otro” (1927, p. 239), algo inconcebible para Heidegger. Tal y como se mostrará en el análisis de *La delgada línea roja*, este aislamiento del Dasein en su encuentro con la muerte es cuestionado por Kaja Silverman (2009), quien plantea un encuentro con la muerte de tipo relacional.

Ante la imposibilidad de experimentar la muerte, el Dasein sólo puede anticiparla, proyectándola frente a sí como su posibilidad más propia. Así pues, la muerte permanece para el Dasein siempre como posibilidad, no como hecho consumado: “El terminar a que se refiere la muerte no significa un haber-llegado-a-fin del Dasein [*Zu-Ende-sein*], sino un *estar vuelto hacia el fin* de parte de este ente [*Sein zum Ende*]” (Heidegger, 1927, p. 245). En conclusión, ‘ser-para-la-muerte’ conlleva un comportamiento por el que el Dasein vive ‘vuelto hacia’ lo que la muerte es: “la posibilidad de la radical imposibilidad de existir [...] La muerte se revela así como la *posibilidad más propia*” (Heidegger, 1927, p. 250).

2.4.4. Al encuentro de la muerte

Como es de suponer, hay modos propios e impropios de ‘ser-para-la-muerte’. Un modo impropio de estar vuelto hacia la muerte es aquel que rebaja la muerte al nivel de un acontecimiento cotidiano. “El hablar explícito o también frecuentemente reprimido [...] sobre ella se reduce a decir: uno también se muere por último alguna vez; por lo pronto, sin embargo, uno se mantiene a salvo” (Heidegger, 1927, p. 253). Queda así relegada la muerte al terreno de lo impersonal –el ‘uno’ (*Man*), sinónimo de inautenticidad del Dasein–, de lo público y lo cotidiano. Considerando la muerte como un ‘caso’ o un ‘hecho’ –algo óntico–, ocultamos su carácter más propio de posibilidad del Dasein. Como se verá, esta actitud frente a la muerte queda patente de modo claro en el personaje de Kit en *Malas tierras* y de Bill en *Días del cielo*. En el caso de este último, Malick vincula su impropiedad con el auge de la técnica a comienzos del siglo XX. En el pensamiento heideggeriano, la técnica conlleva “el precio de ocultarnos nuestro propio ser y ofuscar nuestra relación con las cosas” (Colomer, 2000, p. 582).

Por el contrario, un modo propio de estar vuelto hacia la muerte, fruto de una decisión del Dasein, es lo que el filósofo llama el ‘estado de resuelto’ o ‘resolución’ –“*Entschlossenheit*” (1927, p. 297)– que no es sino una concreción de la ‘apertura’ del Dasein, antes mencionada. En la ‘resolución’, el Dasein toma sobre sí su propia posibilidad y, en último término, se resuelve “a correr al encuentro de la muerte [*Vorlaufen zum Tode*] como su poder-ser más peculiar e irrebasable” (Colomer, 2000, p. 531). Es del todo pertinente establecer una conexión

entre esta idea de ‘correr hacia la muerte’ y la tesis que defiende Critchley cuando apunta que “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo” (2002). Como hemos anticipado, no todos estos encuentros se dan con ‘propiedad’. De entre todos ellos, el encuentro experimentado por el personaje de Witt en *La delgada línea roja* tal vez sea el más propio.

2. 5. Sobre la posibilidad de un ‘cine ontológico’

La presente exposición ha mostrado cómo el pensamiento de Heidegger y el cine de Malick comparten un sustrato común: una ‘razón logopática’, es decir, “una racionalidad que es lógica y afectiva al mismo tiempo” (Cabrera, 1999, p. 9). En efecto, no es posible comprender un concepto heideggeriano –como el ‘Dasein’ o el existencial ‘ser-para-la-muerte’– si lo abordamos solamente desde la inteligencia, propensa a conceptualizar rasgos genéricos, universales. “También hace falta vivirlo, sentirlo en la piel, dramatizarlo, sufrirlo, padecerlo, sentirse amenazado por él, sentir que nuestras bases habituales de sustentación son afectadas radicalmente. Si no es así, [...] no nos habremos apropiado de él” (Cabrera, 1999, p. 14). De igual modo, en el cine de Malick, “es mediante nuestros afectos, más que mediante nuestras facultades cognitivas, como nuestra mortalidad [entre otras cosas] se nos revela, y nosotros la reconocemos o la rechazamos” (Silverman, 2009, p. 111).

A la luz de lo expuesto en este epígrafe, parece acertado presentar el cine –como lo ha hecho Cabrera (1999)– y, más concretamente, el cine de Terrence Malick, como una forma de reflexión afín al pensamiento heideggeriano. “¿No será que mucho de lo que Heidegger [...] intenta decir [...] sería mucho mejor expuesto a través de las imágenes de un filme?” (Cabrera, 1999, p. 16). Entre los objetivos de esta investigación se encuentra precisamente el de ahondar en la posibilidad de definir el primer cine de Malick –*Malas tierras*, *Días del cielo* y *La delgada línea roja*– como ‘cine ontológico’. Pero, ¿qué significa exactamente esta expresión?

Siguiendo a Cabrera, podemos sostener que “la inmensa mayoría de los filmes tratan acerca de cuestiones ‘ónticas’ (o sea, referidas a entes): personas que están preocupadas, afligidas o angustiadas por problemas económicos [...] o porque tienen que descubrir a un asesino, porque se enamoran de alguien” (1999, p. 289), etc. Sin embargo, hay ciertas películas, muy pocas, que podemos llamar ‘ontológicas’: “Son posiblemente, los filmes más filosóficos de todos, en los cuales los protagonistas están preocupados, afligidos o angustiados... por nada en particular, y en cierto sentido, por todo, en general, o simplemente por ser, por estar en el mundo” (Cabrera, 1999, p. 289).

Con estas afirmaciones, Cabrera está aludiendo en su libro al cine de Michelangelo Antonioni. Si bien no es este el tema de nuestro estudio, la comparativa con el director italiano nos sirve para remarcar el carácter ‘ontológico’ de ambos cineastas en lo que se refiere a la construcción de los personajes –objeto de este análisis–, tal y como lo hacen Morrison y Schur al señalar que “Malick y Antonioni comparten una concepción sobre el papel de los personajes [...] La construcción del personaje es desplazada del nivel de la acción al de la [simple] puesta en escena” (2003, p. 94) o, en otras palabras, del nivel óntico al ontológico.

En definitiva, la presente investigación tiene como propósito probar cómo la perspectiva ontológica –entendida en el sentido heideggeriano aquí expuesto– es la más adecuada para abordar la presencia de la muerte en los tres primeros filmes de Malick, así como el enfrentamiento de sus personajes con ella. Parafraseando a Dreyfus (2009), no se trata de hablar de la muerte como hecho consumado – algo óntico: el ‘fenecer’ o ‘Ableben’, que diría Heidegger–, sino como la posibilidad más propia del Dasein –del personaje, salvando las distancias– en cada caso concreto.

3. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El planteamiento metodológico que vertebra este análisis se inspira, en gran medida, en la aproximación propuesta por Steven Rybin (2011) en su texto sobre el cine de Terrence Malick. En consonancia con la postura de este autor, el presente análisis no busca “emplear las películas de Malick para ilustrar estos conceptos filosóficos [heideggerianos] [...], sino más bien lo contrario: emplear los conceptos para ver cómo podemos entender el cine de Malick, y en particular nuestros encuentros con sus personajes” (2011, p. 14). Así pues, este análisis del primer cine de Malick –*Malas tierras*, *Días del cielo* y *La delgada línea roja*– surge de la relación entre estos dos polos: conceptos filosóficos y personajes. Dicha relación, como se mostrará a lo largo de los análisis, es dinámica, no estática. Surge a partir de las acciones de los personajes, sus diálogos y, sobre todo, sus estados de ánimo.

En la exposición del epígrafe previo, se ha destacado la importancia de algunos conceptos –que Heidegger refería como existenciales– en el siguiente orden: en primer lugar, el existencial ‘estar-en-el-mundo’. Esta determinación del individuo –del personaje, en este caso– se articula en dos momentos fundamentales: la ocupación con respecto a los objetos –vinculada a la apertura de un espacio– y la solicitud por los otros. Segundo, el comprenderse afectivamente. El ‘estar-en-el-mundo’ del hombre implica un ‘estado de abierto’, dentro del cual destaca la apertura por medio de los afectos. Esta apertura es la condición según la cual el individuo se encuentra siempre en algún estado afectivo, en virtud del cual se comprende a sí mismo afectivamente. Por último, el existencial ‘ser-para-la-muerte’. En su

comprenderse afectivamente, el hombre no se comprende como algo ya determinado, sino como posibilidad y, de entre todas sus posibilidades, la muerte es la más propia. Esta posibilidad puede ser enfrentada por el hombre de modo impropio o propio, esto es, adoptando la forma de la cotidianidad –impropia– o de la resolución –propia–.

El análisis de personajes se estructurará, por tanto, en función de este orden, intrínseco a la analítica del ser humano –o Dasein– que Heidegger plantea en *Ser y tiempo* (1927). De esta forma, el análisis centrará su atención en elementos de la construcción de los personajes que se prestan a una lectura a la luz de estos conceptos heideggerianos. Como se verá a lo largo del análisis, no se trata de una lectura forzada, sino natural a la narrativa propia de Malick. En síntesis, el patrón de análisis empleado presenta la siguiente estructura:

1. Comportamiento con respecto a los objetos. Se aplicará el concepto heideggeriano de ocupación para dilucidar en qué sentido puede hablarse de un comportamiento adecuado o inadecuado de los personajes hacia los objetos que les salen al paso. De este comportamiento dependerá, en consonancia con Heidegger, el modo por el que los personajes se relacionen entre sí.
2. Comportamiento hacia los otros personajes. En este apartado entrará en juego el concepto heideggeriano de solicitud, es decir, de comportamiento hacia los otros. Como se ha indicado, este comportamiento está estrechamente unido al ocuparse de los objetos.
3. La voz en *off*. En el cine de Malick, este recurso del lenguaje cinematográfico guarda una estrecha relación con el comprenderse afectivamente –en su sentido heideggeriano–, que se fundamenta en la conexión aquí citada entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo) (Mulhall, 2005). Como se verá, la voz en *off* cumple en este cine una función totalmente diferente de la habitual: en lugar de revelar información importante para el decurso de la trama, transmite estados afectivos.
4. Modos de enfrentar la propia muerte. Se trata de mostrar cómo los tres puntos anteriores encuentran su corolario en este último. El modo de ocupación, de solicitud o de disposición afectiva de los personajes condicionará en gran medida la manera por la que cada personaje enfrenta la muerte como su posibilidad más propia.

El último apartado de cada uno de los epígrafes del análisis – relativo al enfrentamiento con la muerte– es sin duda el más relevante ya que, en último término, este es el horizonte al cual se encamina el conjunto del análisis. No obstante, se buscará también mostrar cómo cada una de las tres películas hace especial hincapié en uno de los tres aspectos tratados. En el caso de *Malas tierras*, el énfasis recae sobre el ocuparse con respecto a los objetos –“Kit y Holly van la deriva en un mundo de objetos” (Morrison y Schur, 2003, p. 18)–; *Días del cielo*, en cambio, en la medida en que pone el acento sobre las relaciones humanas –la solicitud heideggeriana–, es una “contemplación discursiva [...] sobre el individuo y la colectividad, sobre la comunidad y la soledad” (Morrison y Schur, 2003, p. 34); por último, *La delgada línea roja* pone su énfasis sobre los estados afectivos y, más concretamente, sobre el asombro, como el más abierto de ellos (Clewis, 2003).

Finalmente, cada epígrafe contiene una introducción por la cual se pretende fundamentar, en el caso concreto de cada película, la razón por la cual esta es referida como un ejemplo de cine ontológico (Cabrera, 1999) en lo que respecta a la construcción de sus personajes. En efecto, tal y como señalaban Morrison y Schur, parece acertado señalar cómo en el cine de Malick “la construcción del personaje es desplazada del nivel de la acción al de la [simple] puesta en escena” (2003, p. 94) o, en términos heideggerianos, del nivel óntico al ontológico.

4. ANÁLISIS DE *MALAS TIERRAS* (*BADLANDS*, 1973)

4. 1. Características de un primer cine ontológico

En la voz sobre Terrence Malick en *The New Biographical Dictionary of Film*, David Thomson afirma que “*Malas tierras* tal vez sea la más lograda ópera prima de un americano desde *Ciudadano Kane*” (2014, p. 566). Pese a lo inusual del primer largometraje de Malick –un filme eminentemente ontológico, como se verá–, la película cosechó todo tipo de alabanzas al ser estrenada en otoño de 1973 en el New York Film Festival; hasta tal punto que su éxito atrajo la atención de Warner Brothers, quienes compraron la película y llevaron a cabo su distribución.

4.1.1. Sobre la imposibilidad de la clasificación genérica

Malas tierras es la historia de una fuga a ninguna parte. Sus protagonistas, Kit (Martin Sheen) y Holly (Sissy Spacek) son una pareja de jóvenes inadaptados que huyen de la policía con una serie de homicidios a sus espaldas. En cierto modo, podría decirse que esta historia se inspira “en el tristemente célebre escándalo de 1958 de

Charles Starkweather, un marginado social de veintitrés años, y su novia de catorce años, Caril Ann Fugate. Antes de ser capturado, Starkweather llegó a asesinar a once víctimas en Nebraska y Wyoming” (Michaels, 2009, p. 20). No obstante, el propio Malick es reacio a reconocer la influencia de este precedente histórico. En una entrevista recogida por el libro de Paul Maher (2014), el cineasta afirmaba que “no quería ser demasiado realista, demasiado preciso, pues deseaba crear un tono de cuento de hadas” (Malick, 1975b).

También en lo que se refiere al género cinematográfico, la cinta escapa a cualquier intento de clasificación. Puede parecer que “apunta a un género consolidado en Hollywood, la *road movie*, con ciertos elementos del cine de fugitivos. Pero desde los planos de apertura, sabemos que *Malas tierras* va a subvertir o evitar las estructuras de cualquier simple categorización genérica” (Woessner, 2011, p. 144). Esta imposibilidad de clasificar el filme se fundamenta en el poco peso que este otorga a las acciones externas de los personajes. En efecto, sus decisiones y acciones apenas logran articular una mínima lógica narrativa: se trata de seres humanos a la deriva, ajenos a cualquier tipo de convencionalismo, sin una dirección clara que seguir. “Malick, en lugar de ‘cosernos’ a la trama y a la construcción psicológica de sus personajes, prefiere sumergirnos en un entorno sensorial” (Rybin, 2011, p. 15) o, en otras palabras, afectivo.

4.1.2. Personajes sin profundidad psicológica

La huida de lo psicológico es un rasgo que va a convertirse en una constante de todo el cine de Malick. En *Malas tierras* se advierte por primera vez –de un modo menos patente que en películas posteriores– esta pobreza de caracterización dramática y de tensión narrativa, que desvía la atención del espectador de lo psicológico de los personajes hacia lo afectivo. A este respecto, la síntesis que hace Lloyd Michaels es muy ilustrativa:

Sus personajes [...] carecen deliberadamente de profundidad psicológica, hasta tal punto que a menudo casi no son reconocidos como individuos [...] Mediante la creación deliberada de personajes planos sin trasfondo u otro tipo de rasgos personales, Malick impone un distanciamiento que empuja a la audiencia a implicarse con las ideas (cada vez más metafísicas) del filme [...] en lugar de identificarse con los conflictos dramáticos de los personajes (2009, p. 7).

Más que en su caracterización psicológica o dramática, la película nos invita a sumergirnos en el temple anímico de los personajes –sirva recordar el concepto heideggeriano de temple anímico o ‘*Befindlichkeit*’–, el cual nos habla, en un lenguaje distinto al acostumbrado, de su situación global. Frente a personajes como los de Kit y Holly, la narrativa cinematográfica predominante en aquel tiempo

resultaba hasta cierto punto inadecuada. “En el cine clásico, el protagonista encaminado a un objetivo forma la columna vertebral del relato, y la narración revela gradualmente la [...] cadena causa-efecto resultante en el logro del objetivo” (Rybin, 2011, p. 14).

Por contraste, los protagonistas de *Malas tierras* parecen inadecuados para responder a preguntas propias de este tipo de narrativa cinematográfica: ¿Cuál es su meta interior? ¿Qué acciones o decisiones les acercan o alejan de dicha meta? ¿Cuáles son los puntos de giro? Podemos señalar que lo que Kit anhela es encontrar una identidad, así como tener un mundo; por otro lado, Holly se siente atraída por Kit y busca infructuosamente su amor. En este sentido, encontramos en los protagonistas de *Malas tierras* cierto tipo de motivación psicológica al tiempo que percibimos el “extrañamiento de los personajes con respecto a sus propias acciones” (Morrison y Schur, 2003, p. 11). En definitiva, la caracterización de los personajes de Malick es difusa y ambigua y, al igual que el propio cine de Malick, termina por escapar a los intentos de clasificación.

4.2. Análisis de la construcción de personajes en *Malas tierras*

El análisis que sigue de *Malas tierras* busca dar cuenta de esta “visión ‘existencial’ del personaje” (Henderson, 1983, p. 39) –que se mueve no tanto en un plano óptico, sino ontológico– a partir de tres aspectos concretos que vertebran la construcción de los personajes de Kit y Holly: el comportamiento con respecto a los objetos, el comportamiento hacia los otros personajes y la voz en *off*. Como se mostrará, se trata de tres elementos donde el sustrato común con el pensamiento heideggeriano –expuesto sintéticamente en el tercer epígrafe– se hace patente de un modo especial.

4.2.1. Comportamiento con respecto a los objetos

Tal y como apuntaban James Morrison y Thomas Schur en su obra sobre Malick, “Kit y Holly van la deriva en un mundo de objetos y, desde el comienzo, la película nos pide que prestemos especial atención al modo en que las relaciones entre los personajes están mediadas por su propia relación con los objetos” (2003, p. 18). Se trata de una reflexión del todo esclarecedora para esta investigación, ya que alude implícitamente a la estructura del existencial heideggeriano ‘estar-en-el-mundo’. En efecto, el hombre articula su mundo a través del modo en que se ocupa de los objetos que le salen al encuentro, por medio de los cuales “comparecen ‘también’ los otros, aquellos para quienes la ‘obra’ está destinada” (Heidegger, 1927, p. 117).

En comparación con los dos largometrajes posteriores –*Días del cielo* y *La delgada línea roja*–, podría decirse que *Malas tierras* hace especial hincapié en la relación personaje-objetos. Por este motivo, la

riqueza y profundidad de este apartado será mayor que en el caso de los análisis de los otros dos filmes. Ciertamente, en esta película las cosas están “inusualmente *presentes* [...], llanamente corpóreas, absorbiendo el sedimento emocional que no encuentra sustento en las dimensiones humanas de la película, y al mismo tiempo son mostradas fugazmente, tan incomunicativas en su forma como las personas que las manipulan” (Morrison y Schur, 2003, p. 20).

a. Kit: el basurero sin mundo

El personaje de Kit es especialmente significativo a este respecto. De todos los personajes de la filmografía de Malick, posiblemente sea Kit la figura en la que destaca más este vínculo con los objetos. Como se mostrará, no se trata de una relación armoniosa, sino una relación frustrada y deficiente que –acudiendo una vez más a Heidegger– podríamos calificar de ‘impropia’, pues conduce a una suerte de “alienación, que le *cierra* al Dasein [al personaje, en este caso] su propiedad y posibilidad” (1927, p. 178).

La caracterización que Malick hace de este personaje es sin duda elocuente: Kit es un basurero. Tal vez sea esta la profesión más adecuada a la hora de plantear –desde una perspectiva heideggeriana– un caso concreto de relación frustrada del hombre con respecto a los objetos. Es preciso recordar aquí que, para el ser humano, el modo peculiar de ‘estar-en-el-mundo’ es el de la ‘ocupación’, es decir, una relación dinámica del hombre con las cosas que le salen al paso, por la cual estas toman la forma del ‘útil’. Decía el filósofo alemán que “esencialmente, el útil es ‘algo para...’” (1927, p. 68), esto es, algo orientado a una actividad concreta. A su vez, cada útil se inscribe en un entramado de referencias y funcionalidades que vincula recíprocamente a los útiles: un ‘todo de útiles’. En último término, este entramado se constituye en un ‘mundo’ al remitir al ser humano como su fuente de sentido.

Resulta llamativo comprobar cómo esta cadena de vínculos que, finalmente, deriva en la constitución de un mundo, queda en gran medida malograda en el caso de Kit, el basurero. La presentación que la película hace de este personaje parece apuntar a este significado. Kit aparece agachado junto a un perro muerto. Se vuelve hacia Cato, su compañero de faena y le dice: “Te doy un dólar si te comes este *collie* [la supuesta raza del perro]”. En este contexto, el perro, en cuanto animal doméstico, es un animal que ha sido criado y que, por consiguiente, remite a un dueño. Sin embargo, Kit lo trata como un objeto de otra índole, dándole una finalidad que no es la que le corresponde. Poco después, Kit ofrece a otro compañero unas botas que ha encontrado entre otros restos. Este compañero las rechaza, y Kit se las ofrece a Cato: “Mira a ver si te quedan bien a ti”. Sirva como contraste para este segundo caso la explicación que Heidegger hace en *El origen de la obra*

de arte sobre cómo las botas de una campesina –representadas en el célebre cuadro de Van Gogh– remiten a un ser humano y su mundo:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena [...] A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte (1935/36, p. 23).

La relación de Kit con las botas que ha encontrado en la basura es precisamente la opuesta a la descrita por el filósofo alemán. Él es incapaz de ver en ellas todo esto de lo que habla Heidegger. Rescatadas de entre otros restos anónimos, las botas ocultan a Kit su ‘para’ y, por consiguiente, su mundo. Tampoco remiten a un hombre. Infructuosamente, Kit trata de asignarles un nuevo ‘para’ –restituir su condición de útil– y, de este modo, inscribirlas en un mundo. Pero es incapaz de hacerlo. Esta relación se repite cuando, al terminar el trabajo de ese día, Kit camina por una calle sembrada a ambos lados de cubos metálicos de basura. Ha encontrado una fregona y juega a hacer equilibrios con ella, torpemente. Una vez más, se comporta de modo impropio con respecto al ‘para’ que, supuestamente, habría tenido dicho objeto antes de ser desechado. Por otra parte, su torpeza contrasta con la escena siguiente, en la que Holly muestra su gran destreza al jugar con su bastón de majorette.

Como apuntan Morrison y Schur en alusión al personaje de Kit, “desde el comienzo somos empujados a percibir la insipidez o la inadecuación de sus respuestas” (2003, p. 15) frente a los objetos que le salen al paso. Tras dejar el empleo de basurero, es preguntado por un funcionario sobre cuál es el trabajo para el que cree estar cualificado. “Bueno, ahora no se me ocurre ninguno”, responde. Esta inadecuación externa, que la película vincula con su profesión de basurero, apunta a un tipo de impropiedad tal vez más honda, que engloba a todo el personaje. Puesto que son numerosos los ejemplos que, a lo largo de *Malas tierras*, ilustran esta relación inadecuada de Kit con respecto a los objetos que encuentra, en este texto se hará alusión solamente a tres ejemplos más, tal vez los más significativos.

Después de tener su primera relación sexual con Holly –resuelta en la película mediante una elipsis– Kit toma una gran piedra y le propone a Holly aplastarse las manos con ella, para no olvidar ese momento. Tras la negación de la adolescente, Kit dice que, en cualquier caso, quiere llevarse la piedra como recuerdo. El segundo ejemplo acontece pocas escenas después. Kit dispara al padre de Holly (Warren Oates) y oculta el cuerpo en el sótano de la casa. Al volver junto a Holly, Kit muestra su inadecuación de modo patente al aparecer con una tostadora que ha encontrado en el sótano. El tercer ejemplo es similar al segundo: la noche del asesinato del padre de Holly, Kit decide prender fuego a la casa paterna y huir con su chica. Resulta extraño cómo, tras

rociar la vivienda de gasolina y darle fuego, Kit decide llevarse una pequeña lámpara eléctrica de pantalla verde, del todo inservible en un viaje como el que se disponen a iniciar.

Siguiendo la estructura del existencial ‘estar-en-el-mundo’, Heidegger sostenía que, al ocuparse de los objetos, el hombre abre espacio, pues los sitúa en un lugar concreto por referencia a él, un ‘aquí’ o un ‘allí’: los ‘desaleja’. En cuanto ‘desalejador’, el Dasein “tiene el carácter de la orientación” (Colomer, 2000, p. 513). En el caso de Kit, la deficiencia de este rasgo es clara en la escena en la que, poco después de abandonar Dakota del Sur, toma una botella de cristal para hacerla girar sobre el suelo y, de este modo, decidir qué dirección tomar. “Kit giró la botella, dejando al azar la dirección que tomaríamos”, explica la voz en *off* de Holly. Se trata de un ejemplo muy ilustrativo donde queda claro cómo, al ser incapaz de ocuparse con propiedad de las cosas, Kit es también un personaje esencialmente desorientado.

De todo lo expuesto hasta ahora se deduce cómo, en último término, Kit manifiesta una capacidad deficiente para construir un mundo. Tal vez podría objetarse que Kit sí tiene un mundo: el mundo de la basura, aquel en que es presentado el personaje en las primeras escenas. Sin embargo, se trata de un mundo de objetos desechados, es decir, desgajados del mundo del que formaron parte, desnudos de toda funcionalidad –de un ‘para’– e incapaces de adquirir una nueva. Tal vez sea esta la razón que se esconde detrás de la obsesión de Kit por construir mundos. Escenas antes de matar al padre de Holly, Kit escribe la promesa de no abandonar a Holly en un papel y lo introduce en una caja junto con algunos objetos suyos. Así lo cuenta la voz en *off* de Holly:

“Lo escribí, lo puso en una caja con algunos objetos nuestros y la ató a un globo que había encontrado en la basura. Se puso muy melancólico cuando vio cómo se alejaba. Algo le hizo pensar que no volveríamos a vivir estos días de felicidad, que jamás se repetirían.”⁴

Más adelante, previa a la escena de la orientación con la botella de cristal, vemos otra escena donde Kit vuelve a hacer lo mismo del comienzo: introducir objetos en una caja. “Enterramos algunas cosas – dice la explicación en *off* de Holly–. [Kit] dijo que nadie sabría donde estaban, que podríamos volver y aún seguirían allí, intactas, aunque nosotros cambiáramos. Y si nunca volvíamos, alguien las desenterraría mil años después y se sorprenderían”. De estos dos momentos, se

⁴ Para las tres películas aquí analizadas, la traducción de las voces en *off* y diálogos de la versión original en inglés sigue casi siempre la de los subtítulos en castellano disponibles en la edición en DVD, aunque hay pequeñas modificaciones allí donde la traducción no se ha considerado ajustada. Cfr. *Malas tierras* [DVD distribuido en España por Memory Screen, Dep. Legal B-25.174-2012], *Días del cielo* [DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment (Spain), Dep. Legal M-13207-2001], *La delgada línea roja* [DVD distribuido en España por 20th Century Fox Home Entertainment (Spain), Dep. Legal B-46.331-2002].

desprende una singular obsesión de Kit por construir –al menos simbólicamente– un mundo a través de objetos, a su medida. De modo parejo, la quema de la casa del padre de Holly –con los primeros planos de los objetos ardiendo– nos habla de la voluntad de Kit de destruir otros mundos.

b. Holly y el mundo de la infancia

En una entrevista para la revista *Sight and Sound*, Malick confesaba que “Holly es en cierto sentido el personaje más importante [...] Y me gustan más los personajes femeninos que los masculinos; se muestran más abiertos a las cosas que les rodean, más reveladores” (1975a). Esta cita es bastante lúcida, pues sintetiza en pocas palabras en modo de ser –de ‘estar-en-el-mundo’– del personaje de Holly, su capacidad para constituir un mundo mediante una relación adecuada con los objetos.

También en este caso, la presentación que la película hace del personaje es significativa: Holly aparece en el jardín situado frente a su casa, jugando hábilmente con un bastón de majorette. Tal vez, tomada de modo aislado, esta introducción al personaje pueda parecer vacía de significado. No obstante, es el contraste que se establece entre la presentación de Kit y la de Holly el que da el relieve preciso al personaje de la adolescente. Por un lado, mientras Kit se afana por aprovechar –tratando inútilmente de darles una nueva funcionalidad– los desechos que encuentra, Holly ostenta la que podría referirse como una forma particularmente adecuada de ocuparse de los objetos: el juego. Por otro lado, decíamos que Kit se nos presenta como un personaje esencialmente desorientado, incapaz de ‘abrir espacio’. No ocurre así con Holly, quien es presentada jugando en su jardín, frente a su casa o, lo que es lo mismo, en su espacio propio.

Sin duda este es uno de esos casos donde lo que “Malick crea es una espacialidad existencial, o un tipo de ‘espacio vivido’. Este espacio vivido está claramente conectado con nuestra anterior discusión sobre el mundear” (Tucker, 2011, p. 94), es decir, sobre la capacidad de hacer mundo. El espacio de Holly es el propio de un niño –no en vano Malick relaciona a Holly con Tom Sawyer y Huckelberry Finn (1975a)–, donde se desenvuelve su mundo de juego. Este es el mundo que Kit trastoca con su llegada y que, en último término, llegará a destruir prendiéndole fuego.

A través de su comportamiento hacia algunos objetos, es posible percibir cómo Holly va abandonando progresivamente su primer mundo –el mundo de un niño– para constituir otro nuevo del que también Kit –con su capacidad deficiente de hacer un mundo por sí mismo– pueda formar parte. Si, en el caso del mundo original de Holly, el juego es el principal aglutinante –su pericia con el bastón y, poco después, su habilidad para tocar un instrumento musical: el clarinete–,

el nuevo mundo que va erigiéndose tras la aparición de Kit conlleva un modo diferente de ocupación para Holly.

Por contraste con el primer mundo, podría decirse que Holly comienza a comportarse de un modo impropio. Así, al hablar de su relación amorosa con Kit –“Le había acariciado el pelo y repasado sus labios con el dedo”, dice Holly en *off*–, vemos a Holly fumando por vez primera. Curiosamente, la siguiente vez que fuma es la noche en la que Kit mata a su padre ante la pasividad de la chica. “Holly pasea por las habitaciones de la casa fumando lo que presumiblemente sería un cigarrillo prohibido” (Bleasdale, 2011, p. 52) por su padre. Al tiempo que fuma, observa desde su habitación a un par de niños que están en la calle. Se trata de una escena cargada de significado: la adolescente ha abandonado su primer mundo, al que ahora mira desde la distancia, separada de él por el cristal de una ventana. Finalmente, la película vuelve a incidir en esta idea cuando, en plena fuga, Kit se reencuentra con Cato –compañero de faena en la recogida de basura– y le dispara sin motivo. Mientras Cato yace moribundo en su cama, Holly fuma frente a él.

Por otro lado, las mascotas son mostradas como objetos constituyentes del primer mundo infantil de Holly: su perro –a quien Holly acaricia en el primer plano del filme– y su pez. El abandono de este primer mundo también queda reflejado en la relación con estos. En la escena inmediatamente posterior a la primera aparición de Holly fumando, esta arroja su pez mascota al jardín. “Lo único que hice mal fue tirar mi pez cuando enfermó”, dice la narración en *off*. Es un acto en apariencia inmotivado, que nos recuerda al modo irracional que tiene Kit de comportarse. Más tarde, el padre de Holly mata de un disparo el perro de la chica para castigarla por su relación con el basurero. Toma el cuerpo del perro y lo lanza a un lago, dentro de un saco. Cabe simplemente remarcar en esta breve escena el vínculo entre el agua y la muerte, que Malick retoma de modo claro en *Días del cielo* y *La delgada línea roja* (Morrison y Schur, 2003).

Al emprender su fuga con Kit, Holly hace un intento por conservar algunos objetos de ese primer mundo: va a su escuela y se lleva sus libros y apuntes de la taquilla. Poco a poco, la adolescente –quien, a fin de cuentas, no deja de ser un personaje abierto– adopta un nuevo ocuparse de los objetos que le rodean. Al construir una casa en el bosque, da muestras de su apertura hacia la naturaleza y su capacidad para ocuparse de ella –“No había ninguna planta que no tuviéramos a la mano”, explica Holly–, aunque también se ocupa de otras cosas, totalmente impropias en su mundo original: “Me enseñó [Kit] a utilizar una escopeta. A desmontarla y montarla...”.

Por último, destaca una escena clave en cuanto a la relación personaje-objeto, sobre la que se volverá a incidir al hablar del uso de la voz en *off*. Holly, fugitiva con Kit en los bosques, toma el estereoscopio de su padre –un visor desde el que poder mirar fotografías, una ventana

al pasado– y contempla a través de este algunas viejas instantáneas que había tomado consigo de su casa. Tal y como apunta Lloyd Michaels, esta escena “sirve como la más prolongada introspección dentro de la personalidad dividida de Holly y como el momento más autoconscientemente reflexivo de la película” (2009, p. 32). Parece como si, al ocuparse de ese extraño objeto –en el que comparecen instantáneas de otros mundos, diferentes al suyo–, surgiera por primera vez frente a Holly su mundo de infancia como un todo unitario y articulado. De pronto, “los horizontes de su mundo son desvelados de modo total” (Woessner, 2011, p. 145). No obstante, la fuga con Kit va a ir disolviendo poco a poco este primer mundo, hasta hacerlo desaparecer de modo definitivo. Más adelante, Holly parece tomar conciencia de esta pérdida y la expresa con sus propias palabras: “El mundo era un planeta lejano al que no podía regresar”.

4.2.2. Comportamiento hacia los otros personajes

Al hilo de la explicación del existencial ‘estar-en-el-mundo’ se ha expuesto cómo, para Heidegger, la ocupación con los útiles –los objetos– es el camino para descubrir a los otros. Así pues, la relación de un hombre con otro hombre va a estar siempre condicionada por su relación previa hacia los útiles, esto es, por su ocuparse. Es preciso volver a citar aquí a Morrison y Schur, quienes señalaban cómo *Malas tierras* “nos pide que prestemos especial atención al modo en que las relaciones entre los personajes están mediadas por su propia relación con los objetos” (2003, p. 18). No obstante, los otros no son un útil y, por tanto, el comportamiento del Dasein –del personaje, en este caso– hacia ellos ha de tomar la forma de la ‘solicitud’, no de la ocupación. Para el filósofo alemán, solicitud significa estar pendiente de los otros, tener el ánimo puesto en ellos.

30

a. Kit: incapacidad para la solicitud

Como es de suponer, la relación frustrada de Kit con respecto a los objetos que le rodean condiciona negativamente su solicitud por los otros e, incluso, determina su carácter impropio. En este sentido, *Malas tierras* parece seguir al pie de la letra la lógica intrínseca del existencial ‘estar-en-el-mundo’ hasta sus últimas consecuencias. Esta deficiencia en el comportamiento de Kit hacia los otros queda manifiesta en primer lugar en su relación con Holly. Es llamativo, por ejemplo, el diálogo que Kit y Holly tienen después de su primera relación sexual:

“Holly: ¿Ha sido como tenía que ser?

Kit: Sí.

Holly: ¿Eso es todo?

Kit: Sí.

Holly: ¿Por qué hablan tanto de ello?

Kit: Y yo qué sé.”

A la luz de esta escena, se deduce que Kit sólo es capaz de entender “el amor como algo procedimental más que gratificante” (Michaels, 2009, p. 23). Como explica el propio Malick, este es un personaje cerrado, endurecido:

“Kit ... es un libro cerrado, un rasgo que no es inusual en gente que ha probado más amargura de la que le correspondía en la vida [...] El sufrimiento puede hacerte superficial y, en lugar de hacerte vulnerable, te endurece. Este es el tipo de efecto que ha tenido en Kit.” (1975a)

Parece como si, al ser incapaz de ocuparse con propiedad de los útiles –y, por consiguiente, de tener una adecuada solicitud por los otros–, Kit rebajara tanto a los objetos como a las personas a la categoría de simples ‘cosas’: una especie de entes desprovistos de funcionalidad –en el caso de los objetos– o de libertad –en el de las personas–. Al igual que ocurre con el amor, Kit también desnaturaliza la violencia. Así nos lo da a entender *Malas tierras*, “mostrando sus crímenes [de Kit] como algo sin sentido y su comportamiento como algo incomprensible, presentando la violencia como banal más que como algo impactante” (Michaels, 2009, p. 23).

Sirvan como ejemplo de esta idea las escenas en las que se muestran algunos de los homicidios cometidos por Kit. En primer lugar, tras disparar al padre de Holly, Kit toma su cuerpo y lo baja al sótano. Tras dejarlo allí tendido, se apuntaba en el anterior apartado cómo Kit toma una tostadora metálica que se encuentra junto al cuerpo del padre y se la lleva. “He encontrado una tostadora”, le dice a Holly. Es como si, a los ojos de Kit, este objeto sirviera como sustituto útil del padre muerto. En segundo lugar, destaca el encuentro ya señalado de Kit con Cato, su antiguo compañero. Kit, Holly y Cato se disponen a buscar viejas monedas en un campo arado. De pronto, Cato se aleja para ir a buscar una pala y Kit, tal vez temeroso de que los delate, le dispara en el estómago desde la distancia. El comportamiento de Kit con respecto a Cato después del disparo es absolutamente inadecuado, casi absurdo. Cato entra en su pequeña casa y se recuesta en la cama, mientras Kit curiosear los cachivaches que cuelgan aquí y allá al tiempo que, de vez en cuando, mira a Cato, como si fuera un cachivache más. El diálogo que mantiene con Holly es elocuente:

“Kit: Cuánta basura.
Holly: ¿Qué tal se encuentra?
Kit: Le di en el estómago.
Holly: ¿Está enfadado?
Kit: No me ha dicho nada.”

La tercera escena a destacar es inmediatamente posterior a esta. Una joven pareja, conocidos de Cato, aparca su Studebaker junto a la

casa. Kit saca su pistola y los conduce hacia un pequeño sótano de madera, abierto en medio del campo. Tras dar a entender a la pareja que no les hará daño, Kit cierra la puerta del sótano y dispara al interior por una pequeña abertura. “¿Les habré dado?”, le pregunta a Holly. Pese a tratarse de un acto terrible, Kit se comporta de modo inconsciente, banalizando una vez más sus crímenes.

b. Holly: la solicitud de los niños

Se ha mostrado en el anterior apartado cómo Holly, a diferencia de Kit, es un personaje con un mundo propio, capaz de ocuparse de los objetos que le salen al paso. De esto se sigue –en consonancia con Heidegger– que también ha de ser capaz de una forma de solicitud hacia los otros más propia que la de Kit. Esta solicitud toma, en el caso de Holly, la forma concreta del preguntar. En efecto, en casi todos sus diálogos, Holly muestra su solicitud positiva por los demás al interpelarlos con preguntas. De hecho, si se analiza el comportamiento de la adolescente en estas cuatro escenas citadas al hablar de la solicitud deficiente de Kit –el momento posterior a la relación sexual y los tres homicidios–, puede apreciarse en ellas esta forma particular de solicitud, la cual ejemplifica de modo claro la tesis de Malick según la cual “los personajes femeninos [...] se muestran más abiertos a las cosas que les rodean, más reveladores” (1975a).

“¿Ha sido como tenía que ser?”, le pregunta Holly a Kit después de su relación. Por otro lado, después de ver caer al suelo a su padre, tiroteado por Kit, Holly corre hacia él y, mientras palpa su rostro, le pregunta: “¿Papá? Soy Holly. ¿Te pondrás bien?”. Poco después se dirige a Kit: “¿Se pondrá bien? ... ¿Será mejor que llamemos al médico?”. A primera vista, Holly parece indiferente frente a la muerte de su padre, pero no es así. Malick explica que

“la procedencia sureña [*Southernness* en el original] de Holly es esencial para acertar a entenderla. Ella no es *indiferente* frente a la muerte de su padre. Podría haber llorado puñados de lágrimas, pero no se le ocurriría contártelo. No sería apropiado [...] Puedes preguntarte cómo alguien que está atravesando su situación puede estar preocupado por lo apropiado. Pero ella lo está.” (1975a)

Esta aparente indiferencia –que, como explica Malick, esconde una verdadera solicitud– se repite en la escena de Cato recostado en su cama, después de ser disparado por Kit en el estómago. Holly entra en la habitación y se sienta junto al moribundo: “Hola ... ¿Esa es tu araña? ¿La de la botella? ... ¿Qué le das de comer? ... ¿Muerde?”. Estas preguntas –las propias de un niño– nos recuerdan la condición original de Holly antes de emprender la fuga con Kit. Parece desprenderse de ellas una aparente impropiedad con respecto a la situación, aunque en realidad lo que está ahí detrás es la propiedad de un niño. Tal y como

explica Malick, muchas veces los niños “no entienden lo que los otros sienten, pero esto no significa que sean apáticos e insensibles” (1975b).

Algo similar sucede cuando Kit amenaza con su revólver a la pareja de jóvenes amigos de Cato. Holly se acerca a la chica y la acompaña, dando a entender así su solicitud por ella mediante preguntas: “¿Cómo se llama tu amigo? ... ¿Le amas?”. También confiesa a esta chica cómo, de algún modo, trata de cuidar de Kit: “Yo no puedo abandonar a Kit. Se siente atrapado”. En síntesis, estas cuatro escenas citadas dan cuenta, por una parte, de la solicitud deficiente de Kit hacia los otros –que se traduce en una violencia banal y un amor procedimental (Michaels, 2009)– y, por otra, de la velada solicitud de Holly quien, al modo de un niño, se muestra pendiente de los otros, tiene el ánimo puesto en ellos.

4.2.3. La voz en *off*

Si hubiera que señalar un elemento esencial del cine de Terrence Malick, probablemente el más destacado de todos sería el peculiar uso que el cineasta hace de la voz en *off*. Como afirma Lloyd Michaels, las divagaciones en *off* del personaje de Holly en *Malas tierras* “anticipan las cada vez más complejas meditaciones sobre el destino humano de las voces en *off* de las películas subsiguientes de Malick” (2009, p. 33).

33

a. Holly: expresar un mundo y comprenderse

Así es precisamente como da comienzo *Malas tierras*: mediante una voz en *off*. Suponemos que es la voz de la adolescente que aparece en el plano, sentada sobre la cama, acariciando a su perro. Malick se vale de este recurso de la voz en *off* para plantear las claves del filme. Por un lado, Holly es presentada como protagonista, desde cuya perspectiva personal nos será relatada la historia. Por otro, la narración en *off* de la adolescente no parece interesarse tanto por los hechos concretos, reales, como por el estado afectivo de los personajes. También aquí se ve cómo Malick ha construido un personaje inspirado “en los narradores infantiles de las ficciones literarias, como Huck Finn” (Davies, 2009a, p. 577). Esto se deduce de las palabras con las que Holly nos introduce en su historia:

“Mi madre murió de neumonía cuando yo era sólo una niña. Mi padre guardó la tarta nupcial congelada durante diez años. Tras el funeral se la dio al jardinero. Fingió estar feliz, pero no le consoló la pequeña desconocida que había en casa. Un día, esperando una vida apartada de sus recuerdos, nos trasladamos de Texas a Fort Dupree, Dakota del Sur.”

Los hechos concretos, los nombres de los lugares, parecen no tener verdadera importancia. Podrían ser perfectamente sustituidos por otros. En este sentido, “Holly no es un informador ‘fiable’ sobre lo que está

ocurriendo, no porque desfigure ‘lo que está ocurriendo’ en sentido estricto, sino porque no acierta a percibir ‘lo que está ocurriendo’ en un sentido moral o humano” (Davies, 2009a, p. 577). Siguiendo la mencionada dicotomía de personajes –ónticos y ontológicos– que Cabrera (1999) hace basándose en Heidegger, el de Holly se encontraría claramente en este segundo grupo.

El temple anímico que se desprende de estas primeras palabras de Holly llama la atención del espectador. El tono lánguido y aparentemente apático de la chica contrasta vivamente con su lucidez, no tanto intelectual, como afectiva. Al hablar sobre este rasgo del personaje, Malick explica que “quería hacer una película sobre una chica adolescente. Estamos más abiertos cuando somos adolescentes. Nos hacemos preguntas que más tarde evitamos” (1975b). Así pues, parece que la razón que atrajo a Malick a construir un personaje como el de Holly fue precisamente su especial apertura, su capacidad para constituir un mundo.

En efecto, Holly no sólo hace mundo a través de su ocuparse de los útiles y en su solicitud por los otros; también su discurso en *off* implica un modo de articular y dar expresión a ese mundo. Al mismo tiempo, “esos momentos de narración con voz en *off* que tienden a la introspección sugieren un esfuerzo hacia la autocomprensión” (2011, p. 28), explica Rybin. En resumen, la voz en *off* de Holly cumple una doble función. En primer lugar, manifiesta la capacidad para hacer mundo; por otra parte, Holly expresa su comprenderse –que “es siempre un comprender afectivamente” (Heidegger, 1927, p. 142)– mediante este recurso. Quizá sea pertinente recordar aquí el vínculo citado por Mulhall “entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo)” (2005, p. 63).

La escena en la que Holly mira las fotografías antiguas a través del estereoscopio, ya citada por su relación con el ‘ocuparse’, es también un ejemplo que ilustra esta doble función de la voz en *off*. Para la primera función, son significativas estas palabras: “Me di cuenta de que era una niña nacida en Texas, cuyo padre era rotulista y a la que quedaban unos tantos años de vida”. Con estas palabras, Holly está expresando su mundo; más concretamente, su primer mundo, aquel del que Kit le irá alejando. Al contemplar esos otros mundos, capturados por las fotografías, Holly toma conciencia del suyo propio y le da una expresión verbal. Las palabras que siguen dan cuenta de la segunda función, del comprenderse:

“Me dio un escalofrío y pensé... ¿dónde estaría en este instante si Kit no me hubiera conocido? ¿O no hubiera matado a nadie? En este instante... Si mi madre no hubiera conocido a mi padre. Si ella no hubiera muerto. ¿Cómo será el hombre con el que me casaré?”

Se trata de una reflexión idónea para ser abordada desde Heidegger. Recordando la explicación del tercer epígrafe, el filósofo alemán

sostiene que el Dasein no se comprende a sí mismo como algo ya determinado, sino como poder-ser, como posibilidad: “El Dasein no es algo que está-ahí y que tiene, por añadidura, la facultad de poder algo, sino que es primariamente un ser-posible” (1927, p. 143). Esto es precisamente lo que sucede en la reflexión de Holly, donde la protagonista se sabe no tanto como un ser determinado, sino como un ser posible. Se topa con su posibilidad y, de esta forma, alcanza un comprender más propio.

b. Kit: el vacío de identidad

Por otro lado, a través de la falta de una voz en *off* en el personaje de Kit, la película da a entender sus “fracasos a la hora de hacer nuevos mundos” (Rybin, 2011, p. 25), algo ya visible en su deficiente ocuparse de los objetos y su solicitud por los otros. En varias ocasiones, Kit se muestra a los demás como una persona locuaz, capaz de decir cosas interesantes. “Tengo algunas cosas que contar”, le dice a Holly en su primer encuentro. “En ese sentido soy un tipo afortunado. La mayoría de la gente no tiene nada en la cabeza, ¿no?”. Sin embargo, las apariencias pronto dan paso a su verdadero modo de ser. Como señala Cavell, “Malick frustra esta pretensión [“Tengo algunas cosas que contar”] al mostrarnos al joven incapaz de llenar siquiera una grabación de sesenta segundos en una deteriorada cabina para ‘grabar tu propia voz’ [*Record-Your-Own-Voice* en el original]” (1979, p. 245). Su obsesión por articular palabras con sentido se repite cuando él y Holly entran en casa del hombre rico. Kit toma un dictáfono y comienza a enunciar frases hechas: “Escucha a tus padres y a tus profesores. Ellos entienden las cosas”, etc. Queda así confirmado cómo Kit es un personaje vacío de identidad, incapaz de expresar nada que vaya más allá del cliché. Además, “la imagen que tiene de él mismo deriva de su supuesto parecido con James Dean, un doble a quien imita pobremente” (Michaels, 2009, p. 30).

Solamente hay una escena en la que, de algún modo, Kit se topa con la oportunidad de expresar algo con sentido. No obstante, se trata tan sólo de un momento fugaz, que pronto se desvanece. En plena fuga, Kit y Holly conducen de noche. Comienza a escucharse por el altavoz del coche la canción de Nat King Cole *A Blossom Fell*. Fuera del coche, Kit baila con Holly a la luz de los faros, con la música de fondo. Por unos instantes, Kit parece

“genuinamente responsable tal vez por única vez en el filme, dejando a un lado su personaje de James Dean y acercándose a un sentido de plenitud y autenticidad, que es el esquivo objetivo de todos los protagonistas de Malick, Kit intenta alcanzar su propia epifanía con palabras escasamente más originales que las de Holly pero infinitamente más expresivas: ‘Si pudiera cantar una canción como esta, si pudiera cantar una canción sobre cómo me

siento ahora...’ Se detiene, buscando la frase precisa: ‘Sería un éxito.’” (Michaels, 2009, p. 12).

4. 3. Modos de enfrentar la propia muerte en *Malas tierras*

El análisis desarrollado de la pareja protagonista de *Malas tierras* ha tratado de establecer un paralelismo entre esos tres aspectos de la construcción del personaje –comportamiento con respecto a los objetos, comportamiento hacia los otros y voz en *off*– y tres momentos de la analítica heideggeriana del Dasein, a saber: la ocupación, la solicitud y el comprenderse afectivamente como posibilidad. Como se ha adelantado, esta aproximación a los personajes se presenta como preparación para la cuestión central que aquí se pretende abordar: el enfrentamiento de los personajes de Malick con su propia muerte.

Se ha dicho ya que no se trata de hablar de la muerte como término biológico de la vida –sentido óntico– sino como “una manera de ser de la que el Dasein se hace cargo tan pronto como él es” (Heidegger, 1927, p. 245) –sentido ontológico–. Lo que aquí se busca es mostrar cómo, en *Malas tierras* –así como en *Días del cielo* y *La delgada línea roja*, de cuyo análisis darán cuenta los dos siguientes epígrafes–, esos tres aspectos mencionados en torno a la construcción de los personajes condicionan la propiedad o impropiedad de esta manera de ser ineludible del individuo: su enfrentamiento con la muerte. De este modo, la deficiencia de Kit a la hora de ocuparse de los objetos, tener solicitud por los demás o comprenderse afectivamente –síntomas de su vacío de identidad– tiene su culminación en su manera impropia de enfrentar la muerte. Por otro lado, la apertura de Holly le permite experimentar ciertos momentos de lucidez en los que se vuelve hacia la muerte de un modo más adecuado.

36

a. Kit, invulnerable a la muerte

Se ha destacado la incapacidad de Kit para constituir un mundo y, en último término, una identidad. Este vacío es el que Kit trata de llenar obsesivamente a lo largo de la película: con la generación simbólica de mundos –las cajas con objetos–, la grabación de su propia voz, etc. En esta misma línea, Malick afirma que Kit “está obsesionado con su propia muerte y se pregunta qué dirán los periódicos” (1975b). En otras palabras, Kit mira hacia su propia muerte como la oportunidad para alcanzar un momento de fama y, de este modo, lograr una identidad, ser reconocido como alguien. Retomando la tesis de Simon Critchley (2002), Kit es el primero de los personajes de Malick que anticipa su encuentro con la muerte y se esfuerza por asegurarse de que llega a tiempo. No obstante, su modo de enfrentarla es totalmente deficiente. Para Kit, explica Malick, “la muerte, los sentimientos de otras personas, las consecuencias de sus acciones, todas esas cosas son algo abstracto”

(1975a). En definitiva, es incapaz de encarar la muerte como “la posibilidad más propia, irrespectiva e insuperable” (Heidegger, 1927, p. 250).

Kit es un personaje en torno al cual se dan casos de muerte. En su primera escena de la película, aparece agachado junto a un perro muerto. Más tarde, tras ser despedido como basurero, empieza a trabajar en un matadero de ganado. Por último, en su fuga hacia las *Badlands* de Montana, Kit deja a su paso un reguero de muertos. Curiosamente, Kit es incapaz de enfrentar la posibilidad de su propia muerte a través de la presencia de todas estas muertes que le rodean. También aquí la película parece seguir a Heidegger cuando el filósofo afirma que no podemos experimentar nuestra muerte como tal en la muerte de los otros. “*Nadie puede tomarle al otro su morir*” (1927, p. 240). Sin embargo, no es esta la principal razón de la incapacidad de Kit para enfrentar la muerte.

Siguiendo a Dreyfus (2009), puede decirse que la razón por la que Kit es incapaz de volverse hacia su muerte con propiedad es, sencillamente, su incapacidad para constituir un mundo con significado. Esta deficiencia –en la que se ha profundizado en los apartados anteriores– es su gran barrera. ¿Por qué? Dreyfus explica que la muerte –en su sentido ontológico, esto es, el ‘ser-para-la-muerte’ explicado en el tercer epígrafe– es “una manera de vivir que da cuenta de nuestra constante vulnerabilidad en el colapso de nuestro modo de vida [*‘way of life’* en el original]” (2009, p. 29). En otras palabras, la muerte conlleva siempre el colapso de un mundo, en sentido heideggeriano. Ahora bien, Kit “es ontológicamente invulnerable al ‘colapso del mundo’ porque carece de un mundo con significado [*‘meaningful world’*] que pueda colapsar. Él es sólo vulnerable al fenecer [*Ableben*]” (Dreyfus, 2009, p. 35), es decir, a la muerte biológica.

En síntesis, Kit corre al encuentro de su propia muerte, entendiéndola de modo inauténtico, como un hecho que le hará famoso. La narración en *off* de Holly explica cómo Kit se preguntaba “si podría leer lo que los periódicos dijeran desde el otro lado. Le daba pavor que le dispararan sin que una chica gritara su nombre”. Finalmente, es el propio Kit quien se entrega a la policía –dispara a la rueda del Cadillac para fingir un pinchazo–, ansioso por lograr la notoriedad de la muerte. “¿Me sentarán en la silla [eléctrica]?”, pregunta Kit a uno de los policías.

b. Holly y el colapso de un mundo

Siguiendo el razonamiento propuesto por Dreyfus (2009), el personaje de Holly –tal y como ha sido presentado por este análisis– sí es capaz de constituir un mundo en sentido propio. Parece razonable, por consiguiente, señalar que Holly es ontológicamente vulnerable a la muerte, en tanto que tiene un mundo que puede colapsar. De este modo, ella sí puede enfrentar la muerte como su posibilidad más propia.

A este respecto, resulta esclarecedora la conexión que hace Woessner entre Malick y la postura de Dreyfus, cuando dice que, con *Malas tierras*, Malick revela por primera vez su interés “por la fragilidad existencial de los mundos humanos. De hecho, Dreyfus, como uno de sus mentores, pudo haberle acercado a esta noción” (2011, p. 138).

La escena en la que acontece este colapso del mundo de Holly ya ha sido referida en dos ocasiones. Al mirar las viejas fotografías con el estereoscopio,

“por un momento fugaz, Holly concibe la idea de que su vida y su mundo son frágiles [...] Instantáneamente, el mundo de Holly se pone en cuestión. Mientras mira a las viejas imágenes de tonos sepia en ‘el estereoscopio de papá’, se vuelve extremadamente consciente de su propia fragilidad temporal [...] Los horizontes de su mundo son desvelados de modo total, sacudiendo hasta el núcleo su sentido del mundo.” (Woessner, 2011, p. 145)

Por unos instantes, Holly adopta lo que Heidegger llamaría el ‘estado de resuelto’ o ‘resolución’ (*Entschlossenheit*) frente a la muerte. En la resolución, el individuo toma sobre sí su propia posibilidad y se resuelve “a correr al encuentro de la muerte como su poder-ser más peculiar e irrebasable” (Colomer, 2000, p. 531). No obstante, como señala Woessner, se trata solamente de un ‘momento fugaz’, ya que, en otras escenas, la actitud de Holly se asemeja a la de Kit: mira la muerte solamente como un ‘caso’ o un ‘hecho’ que se da en los otros. Y es que, como afirma Malick, “Kit y Holly –y a este respecto son realmente niños verdaderos– no piensan que la muerte sea el final” (1975b).

38

5. ANÁLISIS DE *DÍAS DEL CIELO* (*DAYS OF HEAVEN*, 1978)

5. 1. Entre lo alegórico y lo ontológico

Avanzada la década de los setenta, con el auge de un cine de taquilla – títulos como *Tiburón* (1975) o *Star Wars* (1977)–, gran parte “los espectadores de cine comenzaron a alejarse de los productos ‘independientes’ de los nuevos autores americanos” (Michaels, 2009, p. 40). Frente al fluctuante gusto del gran público, el segundo largometraje de Terrence Malick – “con su belleza formal, trama sencilla, interludios líricos y temática ambigua” (Michaels, 2009, p. 40)– no logró cosechar el éxito de *Malas tierras*. El filme relata la historia de Bill (Richard Gere), un trabajador de la fundición que huye de Chicago en 1916, tras matar a un compañero de la fábrica. Acompañado por su hermana pequeña Linda (Linda Manz) y su novia Abby (Brooke Adams), Bill viaja al *Panhandle* de Texas, donde los tres encuentran trabajo en las cosechas de un joven granjero (Sam Shepard) que se enamorará de Abby.

Pasado el tiempo, la recepción de *Días del cielo* por parte de la crítica tampoco ha sido favorable. Existen excepciones, tales como el

texto de Vlada Petric (1978), profesor de Harvard, quien habla de una gran sinfonía musical, cuyos sonidos nos acompañan al salir del cine. Entre las críticas menos benévolas encontramos autores que tildan la película de “rimbombancia visual” (Kael, 1980, p. 447), y otros –citados por Petric– que hablan de una obra “dramáticamente deficiente y psicológicamente oscura” o “distante y carente de sentido” (1978).

5.1.1. La consolidación de un estilo propio

En líneas generales, puede afirmarse que *Días del cielo* supone la consolidación de un estilo peculiar de hacer cine cuyo “sentido de la narrativa es lírico más que lineal” (Michaels, 2009, p. 48). En este cine poético, “mientras las historias siguen siendo contadas, la estrecha juntura que ata la narrativa a la imagen y al sonido es aflojada” (Rybin, 2011, p. 22). Si bien *Malas tierras* ya presentaba un intento de ruptura frente a ciertos elementos de la narrativa cinematográfica predominante –apuntados en el anterior epígrafe–, “el segundo filme de Malick es más fragmentario, elíptico y poético que su predecesor” (Woessner, 2011, p. 146).

Curiosamente, este estilo en apariencia irregular y fragmentado esconde detrás un perfeccionismo sin medida. Las exigencias y cambios imprevistos propuestos por Malick durante el rodaje condujeron a continuos choques con los productores –Bert y Harold Schneider–, así como con Richard Gere, contratado para su primer papel como protagonista. Esta meticulosidad llegó a su cénit en el proceso de edición, determinante a la hora de forjar el estilo del cineasta. Tal y como señala Davies, “las películas de Malick después de *Malas tierras* son generadas a través de la manipulación, en la post-producción, del material realizado en el rodaje –principalmente mediante el añadido de voces en *off* y de la edición radical del contenido visual” (2009a, p. 576). En efecto, la voz en *off* de Linda –cuya importante función será explicada en este epígrafe– fue incorporada durante la edición del filme. Así pues, “el perfeccionismo de Malick, ya conocido después de *Malas tierras*, se convirtió en legendario con *Días del cielo*” (Michaels, 2009, p. 39).

5.1.2. Alegoría y mito en la generación de mundos

Autores como Mottram (2003), Michaels (2009), Davies (2009a) o Woessner (2011), entre otros, sostienen que *Días del cielo* contiene una singular carga alegórica. Por una parte, se habla de las resonancias bíblicas de algunos elementos del filme, incluyendo el título que, según Lloyd Michaels (2009), procede del *Libro del Deuteronomio*:

“Entonces tus días y los de tus hijos se prolongarán en la tierra que Yahvé juró dar a tus padres, y permanecerás en ella mientras permanezca el cielo sobre la tierra.” (Deuteronomio 11, 21)

Motivos o elementos narrativos tales como el viaje de los protagonistas a una tierra prometida, el enamoramiento entre la campesina y el señor de la granja –posible alusión al *Libro de Rut*–, la plaga de langostas o el terrible incendio de las cosechas crean un relato cuyas “dimensiones míticas son más bíblicas que nacionales. Aunque está claramente situada en el *Panhandle* de Texas (y rodada en Alberta), su paisaje evoca el Creciente Fértil y el Edén más que cualquier lugar concreto del suroeste americano” (Michaels, 2009, p. 4).

Por otra parte, la carga alegórica de *Días del cielo* procede también de su conexión con algunos mitos nacionales americanos. La migración hacia el Oeste, el sueño del éxito personal y el choque entre las economías agrarias e industriales son algunos de ellos. La secuencia inicial de títulos de crédito –una serie de fotografías en tonos sepia acompañadas por la pieza musical *Aquarium* de Saint-Saëns– invita a esta lectura. Como señalan Morrison y Schur, son imágenes que “habitan la esfera de lo ‘mítico’, hasta tal punto que parecen existir fuera del tiempo, fuera de lugar, para así evocar, en cambio, templos locales, estilos, periodos” (2003, p. 47). No se trata de mostrar algo objetivo sino, más bien, un imaginario colectivo, esto es, “mostrar una América que se ha forjado a sí misma desde los mitos de la celebración así como desde los mitos de penitencia –días del cielo y días de infierno” (Morrison y Schur, 2003, p. 47). En último término, el significado evocado por Malick en esta enigmática secuencia –el mismo que subyace a la escena de Holly y el estereoscopio en *Malas tierras*– nos está situando frente al sentido de mundo expuesto por Heidegger en *El origen de la obra de arte*:

“¿Qué es eso del mundo? [...] Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas [...] Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y que pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser.” (1935/36, p. 33)

En *Días del cielo*, “la atención de la película hacia ciertos mitos nacionales [los cuales forman parte de ese algo inobjetivo que configura un mundo] impregna prácticamente cada escena” (Michaels, 2009, p. 41): las escenas del viaje en tren de los trabajadores a Texas, de la celebración del inicio de la cosecha o de su término, etc. Sin embargo, el segundo filme de Malick no reduce sus aspiraciones narrativas al ámbito de lo alegórico. En consonancia con la idea de mundo –“un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas” (1935/36, p. 33), sostiene Heidegger–, la película invita a una lectura alegórica sin despegarse, por ello, de las situaciones concretas. De esta forma,

“*Días del cielo* evoca un sentido del espacio mítico y, al mismo tiempo, claramente específico. Por virtud de su intrínseca relación con la tradición [y con el mito], el filme presenta sus temas recurrentes como definitivamente ‘americanos’, aunque [...] bajando finalmente al plano del individuo.” (Morrison y Schur, 2003, p. 34)

5.1.3. Personajes arquetípicos y ontológicos

Esta tensión entre lo mítico y lo específico está también contenida en la construcción de los personajes. Por un lado, los protagonistas del filme “surgen como representantes más que como individuos” (Michaels, 2009, p. 48). A esto contribuye, por ejemplo, el hecho de que ninguno de ellos –a excepción de Bill, quien es fugazmente nombrado por su hermana en una conversación– sea identificado por su nombre en la diégesis. La postura de Michaels puede matizarse –de acuerdo con Robert McKee (2009)–, diciendo que estos personajes son arquetipos que encarnan, a través de lo concreto, temas y mitos aquí mencionados.

Además, el particular estilo de Malick hace comparecer a estos arquetipos de tal modo que no podemos entenderlos sino como individuos concretos que –como defiende Cavell al hablar de esta película– “participan en la presencia fotográfica de ellos mismos ... Los objetos [también los individuos, en este caso] proyectados sobre una pantalla son inherentemente reflexivos, acontecen como auto-referenciales, reflexionando sobre sus orígenes físicos” (1979, p. xvi). En síntesis, se trata de personajes que oscilan entre la encarnación individual de un mito y su mera patencia física o, en otras palabras, entre lo arquetípico y lo ontológico.

En lo relativo a este segundo rasgo, *Días del cielo* sigue la estela iniciada por *Malas tierras*. También aquí la narrativa cinematográfica convencional –la que Robert McKee refiere en su obra como “arquitraba” (2009, p. 68)– parece inadecuada a la hora de abordar la construcción de los personajes. “Poco a poco, según vamos ensamblando esta historia que avanza aparentemente por acumulación casual, comenzamos a ver que el *estilo* de la película transmite pensamientos y sentimientos que son inarticulables en la lógica de la narrativa [propia de la ‘arquitraba’]” (Morrison y Schur, 2003, p. 36).

La caracterización –psicológica, dramática, histórica– que *Días del cielo* hace de sus personajes es mínima. En este sentido, el cineasta no busca situarlos en un plano óptico, sino ontológico. Ciertamente, apenas tenemos información sobre los personajes, pero sí conocemos bien su disposición afectiva, su temple anímico. Lloyd Michaels sostiene que cada uno de ellos padece “decepción y desilusión” (2009, p. 54), mientras que Morrison y Schur hablan de que “el temple [*mood*] dominante de la obra es un sentimiento de desasosiego [*restlessness*] y [...] desarraigo” (2003, p. 33). Si bien podría decirse que existe una explicación óptica –determinada– para dichos temples anímicos, esta parece insuficiente. No se trata, por consiguiente, de abordar la

propiedad o impropiedad de las acciones de Bill o Abby desde una perspectiva moral, sino más bien ontológica, existencial.

5.2. Análisis de la construcción de personajes en *Días del cielo*

Al igual que en el epígrafe precedente, se presenta aquí un análisis de tres de los personajes protagonistas de *Días del cielo* –Linda, Bill y el granjero– a partir de su comportamiento con respecto a los objetos, su comportamiento hacia los otros personajes y el uso de la voz en *off*. El motivo de esta selección de personajes responde a la concepción del propio cineasta, así como a las tesis de Lloyd Michaels. Por una parte, Malick afirmaba en una entrevista que “Linda, la chica adolescente, es el corazón de la película” (1979). Esta predilección se explica a la luz de sus declaraciones aquí citadas relativas al personaje de Holly (Malick, 1975a). Por otra parte, Michaels defiende que Bill y el granjero son como los dos rostros de un mismo individuo: “como Caín y Abel, parecen unidos por un terrible destino, una suerte de enfermedad más que un pecado” (2009, p. 56). Además, su peculiar enfrentamiento con la muerte los convierte en objeto ineludible de esta investigación.

5.2.1. Comportamiento con respecto a los objetos

Retomando la cita de Malick en su tesis de grado, hemos de “leer nuestra comprensión del mundo a partir del modo por el que nos comportamos hacia las cosas que están en él” (1966, p. 34), es decir, a partir de nuestra ocupación con respecto a ellas. A diferencia de *Malas tierras*, la construcción de los personajes en *Días del cielo* no pivota tanto sobre la relación personaje-objetos, como sobre el comportamiento de unos personajes con respecto a los otros. No obstante, siguiendo la estructura del existencial ‘estar-en-el-mundo’, también en esta película puede apreciarse un vínculo causal entre el ocuparse de los objetos y la consiguiente solicitud por los otros.

a. Linda: apertura hacia las cosas

El personaje de Linda presenta claras similitudes con el personaje de Holly en *Malas tierras*. Se trata de una niña, despojada de su mundo de infancia, sumida en una soledad cada vez mayor. Sin embargo, Linda se diferencia de Holly en su mayor apertura hacia las cosas –una apertura afectiva, no intelectual–, manifestada a través de “una aguda sensibilidad hacia la naturaleza” (Michaels, 2009, pp. 43-44). Así queda reflejado en uno de sus monólogos en *off*: “He estado pensando qué hacer con mi futuro. Podría ser un médico de la tierra [*mud doctor*], cuidar de la tierra por dentro”. Un poco más adelante, la voz en *off* de Linda vuelve a incidir sobre esta idea: “Correteaba por los campos, les hablaba a los trigales y, cuando dormía, ellos me hablaban a mí. Me

acompañaban en mis sueños”. Tal y como señala Heidegger, “la piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo” (1935/36, p. 34); es el hombre quien se abre a estos y los acoge en su mundo, al igual que sucede con Linda, una niña de personalidad “brusca, impaciente, entregada a las cosas tal y como son” (Morrison y Schur, 2003, p. 54).

Otro modo por el que Linda muestra su peculiar ocuparse es mediante el juego. Al comienzo de la película, vemos cómo, acompañada por su amiga, busca saltamontes en las cosechas en actitud de juego. Poco después, Linda aparece con Bill y Abby jugando al pilla-pilla por los campos. Por último, para Linda el juego también toma forma de danza en la escena en la que imita a un corpulento trabajador negro en su estilo de baile (*breakdown-and-suffle*).

b. Bill y el granjero: la enfermedad de la técnica

En el caso de los personajes de Bill y el granjero, ambos presentan un modo deficiente de ocupación que, en cierto modo, los distancia de la comunidad de trabajadores articulada en torno a la cosecha. Sirva recordar la tesis de Lloyd Michaels, quien señalaba cómo estos personajes “parecen unidos por un terrible destino, una suerte de enfermedad más que un pecado” (2009, p. 56). ¿En qué consiste este estigma que condiciona a los personajes?

Siguiendo a Michaels, su lacra no proviene tanto de una acción concreta, como de un destino compartido. Podría decirse que los dos son víctimas del “triunfo de una economía industrial sobre una agraria [...] La película de Malick está repleta de artefactos de la nueva época industrial: trenes, por supuesto, pero también coches, camiones, trilladoras, tractores, aviones, motocicletas, máquinas calculadoras y proyectores cinematográficos” (Michaels, 2009, p. 55). Martin Woessner comparte este mismo parecer, y sostiene que “la tecnología es una presencia acechante fuera del marco narrativo. Algunas de las imágenes más inquietantes del filme, de hecho, hablan de la desechabilidad de las vidas humanas en la era de la máquina” (2011, p. 146).

Esta idea –tan heideggeriana, por otra parte– queda patente en la escena de apertura del filme, donde Bill es explotado en su trabajo como peón de una fundición. La alienación del personaje de Bill es traducida al lenguaje cinematográfico por medio de “planos [...] vacilantes, discontinuos, elípticos. Una cámara al hombro se mueve en círculos vertiginosos para seguir a Bill mientras transporta carbón con su pala a un horno ardiendo” (Morrison y Schur, 2003, p. 34). Esta lacra del personaje deriva en un modo inadecuado de ocuparse de los útiles muy parecido al de Kit en *Malas tierras*.

Bill protagoniza dos escenas significativas en las que esta inadecuación culmina en un desenlace trágico. Primero, en la citada

escena de la fábrica, Bill se enfrenta con uno de los capataces. De forma casi simbólica, el ensordecedor ruido de las máquinas impide que ninguno de los dos pueda escuchar al otro. Finalmente, Bill se abalanza sobre el capataz y le golpea con su pala, causando lo que parece su muerte. La segunda escena, semejante a la primera en su planteamiento, acontece casi al final del filme. En un paisaje desolado – los campos han ardido por completo: el mundo de la cosecha ha sucumbido–, el granjero se enfrenta a Bill, quien se encuentra arreglando su motocicleta con un destornillador. Presa del odio, el granjero corre hacia Bill con un revólver en la mano. Bill reacciona de modo impulsivo, hiriéndole de muerte en el pecho con su destornillador.

De estas dos escenas se desprende el modo deficiente de este personaje a la hora de ocuparse de los útiles, atribuyéndoles una funcionalidad impropia y, en último término, fatal. Esta forma deficiente de ocupación es la que aísla a Bill de la comunidad de trabajadores. Son frecuentes las escenas en las que este personaje –pese a estar rodeado por otros trabajadores que comen o festejan juntos– se muestra terriblemente solo. En definitiva, puede decirse, de acuerdo con Heidegger, que la técnica conlleva para Bill “la transformación de un mundo en no-mundo, la devastación de la tierra y la degradación del hombre al rango de bestia laboriosa” (Colomer, 2000, p. 583).

La inadecuación en el caso del personaje del granjero es señalada por el propio Malick. El cineasta explicaba en una entrevista cómo, en la época industrial, “los granjeros eran poco más que hombres de negocios que sentían nostalgia por aquellos días de antaño cuando eran ellos mismos los guardianes [*caretakers*] de sus riquezas terrenales” (1979). De este modo, vemos cómo el granjero observa a los trabajadores desde el solitario torreón de su mansión, reacio a tomar parte en el cultivo de sus tierras. Tal vez sea significativo cómo –en el plano en que aparece por primera vez este personaje– lo vemos comiendo una manzana. En palabras de Morrison y Schur, “este plano parece tan fugaz como denso; el gesto que muestra puede interpretarse como algo casual, prescindible, o como rebuscadamente simbólico –un vivo apogeo de la caída del hombre” (2003, p. 41).

5.2.2. Comportamiento hacia los otros personajes

Si en *Malas tierras* el énfasis recaía sobre la relación personaje-objetos, *Días del cielo* hace más hincapié en los modos por los que unos personajes se relacionan con otros, esto es, la solicitud. En consonancia con Heidegger, el modo principal de solicitud sobre el que incide esta película es aquel que surge de una ocupación concreta: el cultivo, la cosecha. Se trata de un modo de ocupación mentado por el filósofo alemán en varias ocasiones. Así, en *Ser y tiempo* se habla de “cultivar y

cuidar” (1927, p. 56) como formas de ocuparse. En otro texto, Heidegger alude directamente al mundo del campesino:

“La fatiga de los pasos de la faena [...] la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo [...] la soledad del camino del campo cuando cae la tarde [...] la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal.” (1935/36, pp. 22-23)

La cosecha es un modo de ocupación donde la comparencia de los otros se da de modo ineludible. Las actitudes evocadas por Heidegger en el texto citado (1935/36) hacen un mundo y propician la consolidación de fuertes vínculos de comunidad entre aquellos que comparten ese mundo. Podría decirse, al modo heideggeriano, que al hacer mundo mediante el cosechar, se hace manifiesto cómo “el mundo es desde siempre el que yo comparto con los otros [...] es un *mundo en común* [Mitwelt]. El estar-en es un *coestar* con los otros” (1927, p. 118).

Días del cielo traduce este concepto de ‘mundo en común’ al lenguaje cinematográfico a través de un reiterado uso del gran plano general, principalmente a lo largo de la primera mitad del filme: los trabajadores sentados sobre los vagones de tren en dirección a Texas, la cosecha, la celebración en torno al fuego. Retomando la reflexión sobre el mito, lo que estos planos muestran son “inmigrantes deseosos de participar del sueño americano, [...] la película los retrata en términos familiares a las celebraciones de esta mitología” (Morrison y Schur, 2003, p. 54). Tal vez la escena más llamativa a este respecto sea la del inicio de la cosecha. A través de planos de gran belleza, se habla de este inicio como un ritual a partir del cual se constituye una comunidad. Finalmente, una gran panorámica recoge a todos los campesinos, vueltos hacia el sacerdote cristiano que recita las oraciones. Aquí, el vínculo de comunidad entre los jornaleros queda sellado, como una suerte de nexo sagrado, por el “Amén” que todos pronuncian al unísono.

En la segunda mitad del filme, este énfasis sobre la idea de comunidad va desapareciendo, dando paso a un modo deficiente de estar con los otros: la soledad. Se establece así una “contemplación discursiva [...] sobre el individuo y la colectividad, sobre la comunidad y la soledad” (Morrison y Schur, 2003, p. 34). De este modo, si en *Malas tierras* se hablaba de personajes esencialmente desorientados –lacría relacionada con el modo de ocuparse–, aquí encontramos personajes esencialmente solitarios, un rasgo relacionado con la solicitud.

a. Linda: contacto frustrado

Esta soledad es encarnada de forma paradigmática por el personaje de Linda. La fotografía en tono sepia donde este personaje es presentado en los títulos de crédito al comienzo del filme parece dar cuenta de esta

honda soledad. Frente a un desolado paisaje urbano, Linda aparece sentada, con la expresión triste, mirando fijamente a la cámara.

Sin embargo, “aunque ella es el personaje más solitario de la película, aquel cuya soledad es expresada más intencionadamente, es también aquella que anhela más profundamente el contacto” (Morrison y Schur, 2003, p. 56). Como consecuencia de su apertura natural hacia las cosas, Linda muestra “una compasión [modo de solicitud] fundamental hacia los otros. Así, ella empatiza con su nueva amiga [...] cuando encuentra una cicatriz en su oreja o cuando los sucesivos novios la abandonan” (Michaels, 2009, p. 44). De modo similar, Linda protagoniza otros tantos encuentros fugaces con personas de las que se encariña instantáneamente, dando así a entender su anhelo de contacto.

No obstante, todos ellos son “encuentros [...] aleatorios, pasajeros, furtivos” (Morrison y Schur, 2003, p. 56). El último de ellos es el reencuentro con su amiga, quien le habla de un pretendiente que, de nuevo, la ha abandonado. De acuerdo con Morrison y Schur, este último encuentro “cierra el filme con una expresión aguda de contacto frustrado, mientras vemos a las dos chicas correr en la distancia, a lo largo de la vía de ferrocarril” (2003, p. 56). La voz en *off* de Linda da cuenta de esta frustración en un tono a la vez cariñoso y resignado: “Esta chica no sabía dónde iba o qué iba a hacer. No tenía dinero. A lo mejor conocería a algún tipo. Esperaba que le fueran bien las cosas. Era una buena amiga”.

46

Sin embargo, detrás de estos contactos fallidos, más o menos aleatorios, se esconde la falta de un contacto vital para Linda: el vínculo con su hermano Bill. Las primeras palabras de la voz en *off* de Linda expresa esta falta: “Mi hermano y yo, solíamos ser mi hermano y yo. Solíamos hacer cosas juntos. Solíamos pasarlo bien. Solíamos vagar por las calles”. La narración en tiempo pasado da a entender que se trata de algo lejano para Linda. En efecto, la relación –también frustrada– de Bill con Abby deriva en un distanciamiento de Linda con respecto a su hermano. “Hoy te he salvado la vida ... Siempre cuidó de ti”, le dice Bill a Linda mientras preparan juntos la cena tras un día de duro cosechar. “Te mereces una medalla”, le responde irónicamente su hermana, insinuando su soledad.

b. Bill y el granjero: una soledad trágica

En los personajes de Bill y el granjero, la soledad va acompañada por un sentimiento de desasosiego que acabará en un desenlace trágico para ambos. La película establece un claro paralelismo entre los dos al presentar, en primer lugar, al granjero en solitario –de pie frente a su mansión, observando desde la distancia la llegada de los jornaleros– y, seguidamente, a Bill caminando por los campos, también en solitario. Este rasgo compartido queda acentuado por la incapacidad de ambos a

la hora de participar del mundo en común generado en torno a la cosecha.

El aislamiento responde, en el caso de Bill, a una serie de razones ónticas: su recelo hacia los demás, unido a su persistencia en ocultar su relación amorosa con Abby. No obstante, cabe apuntar también a un motivo ontológico como causa de este desasosegante aislamiento: su deficiente ocuparse –y, como consecuencia, su solicitud también deficiente–, entendido como una suerte de enfermedad ontológica. En el personaje del granjero también se puede señalar a un motivo óntico –su amor no correspondido hacia Abby–, aunque, en este caso, tal vez el plano ontológico se imponga con especial fuerza. En efecto, el granjero es un personaje solitario debido a su particular modo de enfrentar la muerte. En el último apartado del epígrafe se abundará en este aspecto.

5.2.3. La voz en *off*

Pese a ser un elemento añadido en el proceso de edición de la película, la voz en *off* juega aquí un papel clave. De modo similar a *Malas tierras*, *Días del cielo* también presenta una joven voz en *off* femenina, la de Linda, hermana pequeña de Bill. Una vez más, “la voz en *off* yerra a la hora de desempeñar sus funciones acostumbradas debido a la perspectiva peculiar [...] que Linda tiene sobre los sucesos” (Davies, 2009a, p. 577). Lloyd Michaels apunta a algunas diferencias con respecto a la voz en *off* de Holly: “La narración de Linda en *Días del cielo*, si bien apenas nos revela nada, transmite una espontaneidad y una sensibilidad totalmente ausentes en el discurso de Holly” (2009, p. 10).

Así pues, lo que se desprende de las palabras en *off* pronunciadas por Linda –y, lo que es más importante, de su tono y su singular modo de articular las frases– no es tanto información concreta de hechos –una vez más, se trata de un narrador poco fiable a este respecto–, como una disposición afectiva:

“La voz de la niña es enérgica, llena de conocimiento, prosaica; si registra de algún modo [los sucesos] [...], lo hace sólo de forma oblicua, sutilmente [...] Todo el tiempo, la aparente franqueza y espontaneidad del monólogo esporádico de Linda choca con la tortuosa lógica de la acción, la cual no llega a explicar.” (Morrison y Schur, 2003, p. 35)

Por el contrario, lo que sí llega a expresar es su temple anímico o disposición afectiva. De un lado, su profundo anhelo de contacto humano y, de otro, su progresivo sentimiento de soledad. En relación a lo primero, es significativo el repetido uso que hace Linda de la segunda persona en la formulación de su narración en *off*. Es, sin duda, un modo concreto de manifestar esa solicitud de la niña hacia los otros: su disposición permanente de apertura con respecto a un ‘tú’. En este sentido, el personaje de Linda es un personaje con mundo, al igual que

Holly. No obstante, la gran diferencia entre ambas narradoras reside en su modo de hacer mundo. Mientras que Holly simplemente hace ‘mundo’ (*Welt*) –articulado principalmente por su apertura a los objetos y su discurso en *off*–, Linda hace ‘mundo en común’ (*Mitwelt*). En sus monólogos en *off*, “Linda da voz a su interpretación de la [...] [realidad] sensorial que le rodea” (Rybin, 2011, p. 24) donde, por encima de todo, comparecen los otros.

Así, la tensión entre soledad y comunidad –desarrollada en el apartado precedente en referencia al concepto heideggeriano de solicitud– se presenta de un modo nuevo en el recurso narrativo de la voz en *off*. Casi todas las reflexiones en *off* de Linda giran en torno a esta tensión. Desde la primera voz en *off* ya mencionada–“Mi hermano y yo, solíamos ser mi hermano y yo...”– hasta la singular empatía que Linda manifiesta tener hacia el granjero en virtud a su común sentimiento de soledad: “En cierta forma me dio pena –dice Linda sobre el granjero–, porque no tenía a nadie que le apoyara, que estuviera a su lado cuando necesitase algo. Es conmovedor”. Mediante su narración en *off*, Linda expresa su frustrado ‘hacer mundo en común’.

5. 3. Modos de enfrentar la propia muerte en *Días del cielo*

En *Días del cielo*, la presencia de la muerte es una constante que, como se mostrará en el siguiente epígrafe, anuncia el papel central que ostentará este tema en *La delgada línea roja*. En líneas generales, se ha visto que la construcción de los personajes en *Días del cielo* se sustenta sobre la solicitud de unos personajes por otros, y no tanto sobre la relación de ocupación personaje-objetos. La propiedad o impropiedad de la solicitud en cada uno de los personajes analizados deriva, como última consecuencia, en su modo propio o impropio de enfrentar la muerte. Así pues, el análisis de los personajes que hace este apartado seguirá un orden marcado por esta gradación en la propiedad.

A la luz de las reflexiones aquí expuestas, queda patente cómo *Días del cielo* no reflexiona simplemente sobre el concepto de mundo, sino que se abre a un concepto más amplio: el mundo en común. Siguiendo la argumentación propuesta por Dreyfus (2009) –central en esta investigación–, puede decirse que, en el caso de los personajes analizados, el mundo que colapsa con la muerte es esencialmente un mundo en común.

a. El granjero: resolución y libertad

Tal vez el personaje del granjero sea el más interesante de los tres en su modo de enfrentar la muerte. A diferencia de lo que ocurrirá con Bill, la muerte tiene para el granjero un sentido positivo. ¿Por qué? Podemos hablar en este personaje de un hito decisivo, que marca un antes y un después en su existencia. Se trata de la escena donde el médico le dice

que, debido a una enfermedad incurable, no le queda mucho tiempo de vida. “Creer que nunca te pasará a ti”, le dice el granjero al doctor. Esta frase recoge la postura de Heidegger, quien habla de cómo el hombre tiende a refugiarse en la cotidianidad –en el impersonal ‘uno’ (*Man*)– para así neutralizar la muerte como posibilidad más propia. “El hablar [cotidiano] [...] sobre ella se reduce a decir: uno también se muere por último alguna vez; por lo pronto, sin embargo, uno se mantiene a salvo” (1927, p. 253). “Uno se mantiene a salvo” o, en palabras del granjero, “creer que nunca te pasará a ti”. No obstante, en esta misma escena, el granjero interpela al médico con una pregunta decisiva: “¿Cuánto tiempo *me* queda?”. En la formulación de esta pregunta se advierte un giro en la actitud del granjero. Ha cambiado la segunda persona por la primera. De este modo, el personaje se vuelve hacia la muerte como su posibilidad más propia.

Este enfrentamiento con la muerte sume al granjero en una inmediata soledad. “La muerte, en la medida en que ella ‘es’, es por esencia cada vez la mía” (1927, p. 240), afirmaba Heidegger. No es posible compartirla. Sólo queda enfrentarla en solitario. La soledad del granjero es reflejada en su otear desde la torre; también en algún plano donde yace en soledad sobre su cama. Sin embargo, esta soledad revierte finalmente en una consecuencia positiva, al impulsar al granjero a salir de ella por medio del amor hacia Abby. Enfrentado con el abismo de la muerte, “con la amenaza inmediata del colapso de un mundo, [...] [el granjero] encuentra su salvación en un amor que, según cree, nada puede destruir” (Dreyfus, 2009, p. 34). En síntesis, al colapsar su mundo, el granjero toma sobre sí su destino –se vuelve con propiedad hacia su muerte–, emprendiendo libremente –con ‘resolución’, diría Heidegger– la empresa de amar a Abby y casarse con ella. Desgraciadamente, este amor no es correspondido ya que, como señala Lloyd Michaels, “el granjero se ha casado con un ángel caído” (2009, p. 54).

b. Linda: el acecho de ‘Black Jack’

Decíamos que un rasgo predominante en Linda es que está “entregada a las cosas tal y como son” (Morrison y Schur, 2003, p. 54). Esta apertura –de índole afectiva– incluye también a la muerte. No obstante, es preciso señalar que Linda no se enfrenta tanto con su propia muerte sino, más bien, con la posibilidad de la muerte en los otros. Su compasión hacia los demás incluye una suerte de dolor por ellos. A este respecto, es paradigmática su preocupación por el granjero, expresada en varias ocasiones a través de la voz en *off*: “Sabía que iba a morir. Sabía que no se podía hacer nada. Sólo se vive una vez...”. Y en otro momento: “No tenía malas intenciones. Le dabas una flor y se la guardaba para siempre. Se iba a ir al otro mundo, pero no protestaba como los otros”. Esta disposición de Linda parece contradecir la tesis

Heideggeriana de que “*nadie puede tomarle al otro su morir*” (1927, p. 240), y plantea la posibilidad de un encuentro con la muerte de tipo relacional. Se abre aquí una cuestión de gran importancia que Kaja Silverman (2009) retoma al hablar de *La delgada línea roja*.

No obstante, Linda también se enfrenta con la muerte como su posibilidad más propia. Casi al final de la película, inmediatamente antes de la escena en que persiguen y matan a Bill, Linda percibe la presencia de la muerte. Así lo expresa en un monólogo en *off*:

“Algunos lugares me asustaban tanto que me ponían los pelos de punta. Era como si una mano helada me tocara el cuello, y podrían ser los muertos que venían a buscarme o algo así. Recuerdo un tipo. Se llamaba Black Jack. Había muerto. Sólo tenía una pierna y murió. Y creo que era Black Jack quien hacía ese ruido.”

‘Black Jack’, en la cultura popular americana, es un nombre coloquial por el que referir la muerte. Este enfrentamiento con la muerte queda expresado de forma infantil, mediante “frases yuxtapuestas [que] reflejan la inhabilidad de un niño para subordinar experiencias” (Michaels, 2009, p. 43). Se trata, sin embargo, de una espontaneidad que parece dotar a la intuición de Linda de una singular lucidez.

c. Bill: la muerte inesperada

En su enfrentamiento con la muerte, Bill puede ser visto como un remedo del personaje de Kit, pues ambos comparten una impropiedad en cierto modo similar. En el caso de Bill, esta impropiedad no deriva tanto de su ocupación con los objetos, como de su solicitud deficiente por los otros. Tal y como hemos apuntado en el presente epígrafe, Bill es un personaje incapaz de compartir ese mundo en común generado a partir de la cosecha. Del mismo modo, es incapaz de integrarse en esa comunidad de la que, presumiblemente, tendría que formar parte. Podría objetarse a esto su solicitud amorosa por Abby. Sin embargo, su relación es inconstante y, en último término, fallida. Esta frustración queda patente en la escena en la que Abby, ya casada, es llevada por Bill a dar un paseo nocturno. Ambos toman dos vasos de cristal de la casa del granjero para beber vino mientras caminan por el riachuelo. Bill pierde su vaso en el río y renuncia a la posibilidad de recuperarlo. Es un acto del todo simbólico que apunta a la incapacidad de Bill por corresponder a su amada. En resumen, Bill es un personaje desorientado y, sobre todo, solitario. Su desorientación es manifestada por la narración en *off* de Linda, quien habla de la fuga que Bill –arrastrando consigo a Linda y Abby– emprende tras dar muerte al granjero: “No sabíamos a dónde ir ni qué hacer”.

Bill carece de un mundo en sentido propio. Se sigue de aquí su incapacidad para enfrentar la muerte como posibilidad, es decir, como

colapso del propio modo de vida (Dreyfus, 2009). Retomando la tesis de Dreyfus, también este personaje “es ontológicamente invulnerable al ‘colapso del mundo’ porque carece de un mundo con significado que pueda colapsar” (2009, p. 35). Esta idea es plasmada por la escena de la muerte de Bill donde, tal y como señalaba Critchley (2002), el personaje corre hacia su muerte. No obstante, Bill sólo es capaz de reconocerla como simple fenecer, no como muerte ontológica. Se ve rodeado por la policía y, sin saber muy bien a dónde huir, decide posponer por unos instantes su final. No obstante, pronto es abatido por un policía. Es llamativo cómo el “plano subacuático del cuerpo de Bill rompiendo la superficie del río en su momento final, el breve corte a *slow motion* y el silencio componen el efecto trágico” (Michaels, 2009, p. 50). Del carácter violento y fugaz de su muerte se desprende una sensación inequívoca: no estaba preparado. La muerte le encuentra desprevenido. Esta escena vuelve a presentar el vínculo entre el agua y la muerte, planteado por vez primera en *Malas tierras* y que en *La delgada línea roja* obtendrá un significado más pleno (Silverman, 2009).

6. ANÁLISIS DE LA DELGADA LÍNEA ROJA (*THE THIN RED LINE*, 1998)

6. 1. La maduración de un cine ontológico

51

El regreso de Terrence Malick a la gran pantalla después de *Días del cielo* se hizo esperar. Fueron los productores Robert Geisler y John Roberdeau –ambos de origen tejano, al igual que Malick– quienes lograron finalmente que el cineasta accediera a dirigir un nuevo largometraje. Gracias a “la considerable ayuda del antiguo agente de Malick, Michael Medavoy, y después de casi una década de persuasiones y de financiación, [...] Malick firmó para escribir y dirigir *La delgada línea roja*” (Michaels, 2009, p. 57), proyectada como la adaptación de la novela homónima del escritor James Jones (1962), autor de otro título de resonancias cinematográficas: *De aquí a la eternidad*.

Como explica Lloyd Michaels, el conocido perfeccionismo de Malick volvió a hacer acto de presencia en esta película: “La producción duró cien días, con la mayor parte del rodaje en Australia y las Islas Salomón (las cuales incluyen Guadalcanal, enclave de la batalla más costosa en el frente del Pacífico, y escenario de la novela de Jones)” (2009, p. 58). Al finalizar el rodaje, “el material bruto excedía el millón de pies [trescientos kilómetros, aproximadamente], casi seis horas” (Michaels, 2009, p. 58). El proceso de edición resultó del todo enloquecedor, ya que hubo que recortar más de la mitad del metraje, además de añadir las voces en *off*, un elemento que no estaba previsto incluir en la película.

6.1.2. Pretensiones que rebasan el género bélico

A primera vista, *La delgada línea roja* se nos presenta como una película de género bélico. En efecto, la cinta “aborda los sucesos que giran en torno a la batalla de Guadalcanal, en noviembre de 1942, cuando el ejército de los Estados Unidos se abría camino, entre sangrientas luchas [...], contra una feroz resistencia japonesa” (Critchley, 2002). No obstante, tal y como remarca Simon Critchley, “es una película bélica del mismo modo que la *Ilíada* es un poema de guerra. El espectador en busca de verosimilitud y documentación de hechos históricos quedará decepcionado” (2002). Así pues, valorar el tercer largometraje de Malick únicamente en función de su temática bélica distaría mucho de hacerle justicia.

Este fue precisamente el principal obstáculo con el que se encontró el filme a la hora de su estreno. Muchos espectadores tendían a comparar la obra de Malick con “la tremendamente exitosa película épica sobre la Segunda Guerra Mundial de Steven Spielberg, *Salvar al soldado Ryan*, estrenada sólo dos meses antes de *La delgada línea roja*” (Michaels, 2009, p. 58). Sin embargo, la distancia entre estas dos películas, aparentemente semejantes, no podía ser más amplia. Así lo defiende Martin Flanagan, quien sostiene que Spielberg bien podría ser descrito como “el anti-Malick (en términos de industria, reconocimiento público y éxito comercial)” (2003, p. 124).

La ausencia de la característica ‘arquitraba’ (McKee, 2009) – habitual “del cine clásico de Hollywood (del que *Salvar al soldado Ryan* se erige como paradigma)” (Michaels, 2009, p. 61)– nos conduce a la clasificación de esta película dentro de lo que aquí se ha denominado cine ontológico. En efecto, la peculiar estructura narrativa del filme despoja a las secuencias bélicas “de la excitación o de la grandeza típicas del género. [...] La escena de la gran batalla es desplazada de una posición climática en la historia, y, después de terminar, la película continúa por casi una hora” (Morrison y Schur, 2003, p. 25).

De sus patentes desvíos con respecto a los patrones del género bélico –así como antibélico– se concluye que “*La delgada línea roja* no puede ser fácilmente categorizada como una película [bélica o] antibélica. Por una razón, [...] esta revela preocupaciones mucho más amplias” (Michaels, 2009, p. 65). Con esta arriesgada apuesta, “Malick, no menos que [...] Witt [uno de los protagonistas del filme], el perpetuo desertor, vislumbra ‘otro mundo’, un cine de verdad y belleza” (Michaels, 2009, p. 69) que aspira a dar cuenta, a modo de reflexión logopática, de profundos problemas filosóficos.

6.1.3. Algunas desviaciones significativas de la adaptación

A la hora de plantear el guión de *La delgada línea roja*, Malick parte de la novela de James Jones (1962), escrita a partir de las experiencias del propio autor como soldado de infantería en Guadalcanal. La novela ya

había sido llevada al cine en 1964 –con el mismo título, aunque se tradujo al castellano como *El ataque duró siete días*– por el cineasta Andrew Marton. No obstante, la perspectiva de Marton, en contraposición con la de Malick, es muy distinta (Critchley, 2002). Mientras que la cinta de 1964 se ajusta a las convenciones del género bélico –y al argumento de la novela de la que parte–, la película de 1998 presenta ciertas desviaciones significativas con respecto al texto original.

El texto de Lloyd Michaels explica detenidamente algunas de estas diferencias, sin duda reveladoras a la hora de dilucidar cuáles son los temas centrales que Malick introduce en su adaptación. En primer lugar, las voces en *off* que presenta la película “no se corresponden con las caracterizaciones originales [de los personajes] de Jones” (Michaels, 2009, p. 62). Por otra parte,

“la tres secuencias de apertura del filme –Witt y otro soldado no identificado desertando entre los nativos isleños, el diálogo de Witt y Welsh en el calabozo, la conversación de Tall y Quintard a bordo del destructor– son [...] enteramente invención de Malick.” (Michaels, 2009, p. 66)

El valor temático de estas tres secuencias es innegable. La estancia de Witt en el mundo paradisíaco de los nativos melanesios da lugar a su reflexión sobre el modo enfrentar de la muerte, uno de los temas principales del filme. Dejando a un lado la conversación entre Tall (Nick Nolte) y Quintard (John Travolta) –sobre la lealtad y el deber militar–, el diálogo entre el soldado Witt (Jim Caviezel) y el sargento Welsh (Sean Penn) articula un enfrentamiento –también esencial en el relato– en torno al concepto de mundo. Como señala Sinnerbrink, “su relación adquiere, pues, el carácter de una disputa filosófica” (2006, p. 32). Estos dos personajes centrales, son “sustancialmente cambiados con respecto a la novela, donde Witt, más que un idealista beatífico, es un excéntrico fanático [...] y Welsh, en lugar de encarnar una integridad del tipo Bogart [*Bogart-like*], se tambalea sobre el filo de la locura” (Michaels, 2009, p. 67).

El último cambio significativo que Malick introduce es relativo a la muerte de Witt, una escena clave que ilumina el enfrentamiento dialéctico entre este y el sargento Welsh. “Witt no muere como un héroe sacrificado en la novela [...] Su búsqueda de la verdad y su muerte sacrificial permanecen en el centro del cine de Malick [...] [y] van directamente en contra del determinismo de la novela” (Michaels, 2009, p. 68).

6.1.4. ¿Una ventana a la trascendencia?

Como se verá en el presente análisis, esta película supera a las obras previas de Malick en sus aspiraciones filosóficas. A este respecto, Ron Mottram defiende que,

“más que las primeras dos películas, *La delgada línea roja* trasciende el escenario y la acción inmediatas de la narrativa para formular preguntas que penetran en el corazón del mito de Occidente, tales como el origen y la naturaleza del mal, la existencia de lo espiritual, y el papel y sentido del amor.” (2003, p. 19)

Ciertamente, estas preguntas planteadas por Malick han tenido como respuesta un sinnúmero de artículos académicos que, de un modo u otro, han tratado de definir cuáles son los temas que subyacen a la película. Entre ellos, autores como Mottram (2003) o Power (2003) señalan que *La delgada línea roja* no solamente contiene preguntas filosóficas, sino también religiosas o, en un sentido amplio, trascendentes, entendiendo aquí la ‘trascendencia’ según su acepción común, y no según su significado heideggeriano. Lloyd Michaels explica que “el proyecto entero de Malick puede ser entendido como el esfuerzo por plantear preguntas eternas y sin respuesta a través de un lenguaje cinematográfico nuevo, esencialmente no verbal, y a menudo misterioso” (2009, p. 75). Las imágenes de la naturaleza, de destellos de luz, ráfagas de viento agitando la hierba, árboles, así como del firmamento, “funcionan como un puente hacia otro mundo y como signo de su existencia” (Mottram, 2003, p. 15). En cierto sentido, Malick parece plantear, en términos cinematográficos, una suerte de “cosmología o metafísica de la religión” (Uría, 2012, p. 41).

Los autores mencionados señalan que la espiritualidad que impregna esta película tiene su origen en la corriente de pensamiento conocida como el ‘trascendentalismo norteamericano’, defendida por autores como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau o Walt Whitman. “Para los trascendentalistas, el universo comprende dos elementos, la naturaleza y el alma, y uno puede lograr una unidad con el alma del mundo a través de la comunión con la naturaleza” (2009a, p. 572), explica David Davies. Mottram y Power defienden que las reflexiones en *off* de Witt siguen precisamente esta dirección, al “hablar de que todos los hombres tienen ‘una gran alma’ o que son parte de ‘un ser’, o de llegar a ‘tocar la gloria’ y, haciéndose eco directamente de Emerson, de ‘todas las cosas resplandeciendo’ [*all things shining*]” (Davies, 2009a, p. 572).

Otros autores, como Lloyd Michaels, afirman que la búsqueda de Witt “sintetiza la fe cristiana con ideas budistas” (2009, p. 74). No obstante, resulta difícil vincular la evidente búsqueda de trascendencia de Witt con la espiritualidad cristiana, ya que en ningún momento se da en el filme la interpelación a un Dios personal. Al contrario, Critchley señala que “frente al fisicalismo nihilista de Welsh se da lo que podríamos llamar el pampsiquismo metafísico de Witt” (2002). En cualquier caso, sí es legítimo hablar de que Malick ha abierto una ventana a la trascendencia, esto es, a ‘otro mundo’ que, en su filmografía

posterior, va a tomar una deriva claramente cristiana con películas como *El árbol de la vida* (Uría, 2012).

6.2. Análisis de la construcción de personajes en *La delgada línea roja*

El análisis de personajes desarrollado en este apartado se basa únicamente en las desviaciones narrativas que, tal y como señalaba Michaels (2009), han sido añadidas por Malick a la hora de adaptar la novela de James Jones (1962). De este modo, lo que se busca analizar no es tanto el sustrato literario aportado por Jones, como las propuestas del propio Malick. Como se verá, en estas propuestas subyacen ciertas reflexiones que retoman, tal vez de un modo más claro que nunca, algunas de las cuestiones filosóficas planteadas por *Malas tierras* y *Días del cielo*.

A la luz de lo expuesto en los epígrafes anteriores, parece cada vez más evidente el interés de Malick por hacer de su cine una suerte de reflexión logopática sobre qué significa el concepto heideggeriano de mundo; un concepto que, como señalaba Steven Rybin (2011), ha de ser entendido como sustantivo (*Welt*), pero también como verbo activo: hacer mundo o mundear (*Welten*). Hubert Dreyfus, en un curso impartido en 2007 sobre Heidegger en la Universidad de Berkeley, sugería que “todas sus películas [de Malick] tratan sobre mundos; sobre lo que es ser un mundo, y sobre las cosas que suceden con los mundos [...] Cada película [...] [trata] sobre algún aspecto del mundo” (Woessner, 2011, p. 141).

De acuerdo con esta tesis de Dreyfus, se ha mostrado cómo, en *Malas tierras*, el hacer mundo se dice, fundamentalmente, en relación con el ocuparse de los objetos. *Días del cielo*, en cambio, destaca el mundear entendido como hacer mundo en común, en virtud de la solicitud –propia o impropia– por los otros y de la integración en una comunidad. *La delgada línea roja* plantea, por otra parte, una reflexión tal vez más directa en torno al concepto de mundo. Esta reflexión se construye, fundamentalmente, a través de “una discusión, en el sentido pleno, entre el sargento Welsh (Sean Penn) y el soldado Witt (Jim Caviezel), una lucha [verbal] que se expande a lo largo de la entera duración de la película” (Sinnerbrink, 2006, p. 31).

6.2.1. Comportamiento con respecto a los objetos: el mundo como don

Además del enfrentamiento dialéctico entre Welsh y Witt, *La delgada línea roja* también plantea, a través del lenguaje cinematográfico, no verbal, una reflexión logopática sobre el modo de hacer mundo. A diferencia de las obras precedentes de Malick, esta plantea el existencial ‘ser-en-el-mundo’ no tanto como una tarea, sino “como un regalo, si bien es un regalo del que sólo nosotros somos los últimos responsables” (Woessner, 2011, p. 156). Al construir a los personajes, la película no

hace hincapié en sus deliberaciones sino que, por el contrario, “los personajes son representados actuando de modos que les son suscitados por el mundo tal y como este se les da en la experiencia” (Davies, 2009a, p. 579).

Destacan a este respecto las escenas de apertura del filme, en las que Witt convive con los nativos melanesios. Witt tiene frente a sí un mundo en su sentido pleno. Sin embargo, no es un mundo que él haya articulado; más bien, es un mundo que se le presenta como don. Witt se encuentra con un mundo ‘ya mundeado’ por los nativos, frente al cual responde en actitud de acogida –de asombro (Clewis, 2003)–, imitando así la actitud de estas gentes hacia la naturaleza. En efecto, llama la atención la apertura de los nativos frente a la naturaleza, simbolizada principalmente en el elemento del agua. A este respecto, Kaja Silverman sugiere que

“el mar es [...] la principal metáfora que emplea Malick para expresar tanto la totalidad a la que todos pertenecemos como las experiencias mediante las cuales esta totalidad se nos revela, y el denominador común para estas experiencias es el ‘tacto’.” (2009, p. 125)

La propiedad o impropiedad de la apertura de los personajes hacia los objetos que les salen al paso –la naturaleza, principalmente– es traducida por el filme al lenguaje cinematográfico mediante esta alusión al tacto. Así, por ejemplo, los nativos melanesios son mostrados en perfecta convivencia con el agua. En esta misma línea, Davies (2009a) destaca los recuerdos que Bell (Ben Chaplin) tiene sobre momentos de contacto físico con su mujer, suscitados por la naturaleza que le rodea mientras reptaba sobre la hierba en dirección al bunker japonés. Tal y como apunta Davies, estos “recursos juegan un papel esencial en la presentación cinematográfica de Malick sobre el modo por el que los agentes humanos encuentran y responden al mundo” (2009a, p. 579).

56

6.2.2. Comportamiento hacia los otros personajes

El peso del presente análisis recae, como se ha indicado, en la discusión entre Witt y Welsh sobre el concepto de mundo, articulada mediante tres encuentros entre los dos personajes que jalonan la película al comienzo, en su mitad y poco antes del desenlace. Tal y como sostiene Michaels, “la cuestión filosófica central, completa invención de Malick al adaptar la novela de Jones, gira en torno al diálogo [...] entre Welsh y Witt” (2009, p. 69).

a. Welsh frente a Witt: oposición y reconocimiento

El primero de estos diálogos tiene lugar inmediatamente después de la forzosa reincorporación de Witt a filas, después de su estancia en la isla, en compañía de los nativos:

Welsh: En este mundo, un hombre por sí solo no es nada. Y no hay más mundo que este.

Witt: Ahí te equivocas ... Yo he visto otro mundo. A veces pienso que sólo fue mi imaginación.

Welsh: Bueno, has visto cosas que yo nunca veré. Vivimos en un mundo que se está destruyendo a marchas forzadas. Lo único que puedes hacer es cerrar los ojos y que nada te afecte.”

Por un lado, Welsh sostiene que la guerra es, en último término, una absurda lucha por intereses económicos; en consecuencia, lo mejor que puede hacer cualquier hombre es aislarse y sobrevivir. “Cerrar los ojos y que nada te afecte”, en palabras de Welsh. A este respecto, Michaels apunta que

“Welsh está más cercano a la concepción determinista de Jones [el autor de la novela] sobre la vida en el campo de batalla: un mundo de fuerzas poderosas invisibles, políticas y económicas [...] donde el conflicto es la norma, los hombres están aislados [...], y la supervivencia depende de la suerte.” (2009, p. 69)

Por otro lado, Witt dice haber visto otro mundo más allá del mundo de Welsh, del mundo de la guerra. Su visión “se corresponde con la armoniosa integración del hombre y la naturaleza, que él venera durante su desertión con los nativos isleños” (Michaels, 2009, p. 69). Detrás de cada una de estas visiones enfrentadas se encuentra un modo concreto de enfrentar la muerte, tema en el que se profundizará en el último apartado del epígrafe. Ciertamente, tal y como afirma Woessner, “el significado del mundo mismo [es] algo vinculado a la mortalidad, pero no definido enteramente ni solamente por ella” (2011, p. 151).

Además de oposición, esta escena transmite también una suerte de identificación entre Welsh y Witt. Podría decirse que los dos personajes encarnan las dos caras de un mismo ser humano. “A pesar de que representan filosofías opuestas, el escepticismo existencialista de Welsh y el idealismo trascendentalista de Witt comparten una alienación fundamental con respecto al *establishment* militar, claramente significado por la desertión del soldado al comienzo de la película” (Michaels, 2009, p. 65), pero también por la protesta ideológica que hará Welsh: “¡Todo se reduce a la propiedad!”, entendida esta en sentido económico.

Esta tensión entre oposición y reconocimiento queda planteada en la citada escena a través del enfrentamiento literal de los dos rostros mediante el uso del plano-contraplano. Toda la escena parece impregnada de una fuerte tensión, que se refleja en “la contraposición de las imágenes desterritorializadas de unos ojos que miran a unos ojos

que les miran” (Bou, 2002, p. 15). Fruto del enfrentamiento, surge también el reconocimiento mutuo. “Tal vez yo sea el mejor amigo que hayas tenido. Y ni siquiera lo sabes”. Las palabras finales de Welsh parecen significar este reconocimiento, donde el otro se revela, en último término, como ‘otro yo’.

El segundo diálogo entre Welsh y Witt, planteado como un encuentro al atardecer entre la exuberante hierba verde, está situado en el punto medio (*midpoint*) de la película:

“Welsh: Lo siento por ti, chico.

Witt: ¿Sí?

Welsh: Sí, un poco. Este ejército te va a matar. Si fueras listo, te cuidarías. No hay nada que puedas hacer por otros. Estás metiéndote en una casa en llamas donde nadie se puede salvar... ¿Qué crees que puedes cambiar? Un solo hombre en toda esta locura. Si mueres, será por nada. Ahí fuera no hay otro mundo donde todo vaya a ir bien. Sólo hay este. Sólo esta roca.”

Una vez más, Malick recurre a un bello y equilibrado plano-contraplano, el cual plantea de nuevo esa tensión ya referida entre reconocimiento y oposición. Por un lado, Welsh parece dar indicios de compasión por Witt, “pero esta ‘conversación’ presumiblemente íntima termina siendo un monólogo, puntuado por cuatro planos idénticos del silente Witt, quien absorbe con calma el escepticismo de Top [Welsh] y la creciente oscuridad tropical” (Michaels, 2009, p. 70). Por otro lado, resulta llamativa la insistencia del sargento en negar la existencia de ese otro mundo, insistiendo en que “sólo hay este”. Frente a esta afirmación, “Witt le mira fijamente por cuarta vez con una tenue sonrisa, elevando después su mirada” (Michaels, 2009, p. 71). Con este sutil gesto, el personaje da a entender su creencia en ese otro mundo que Welsh es incapaz de percibir pero que, en cierto modo, también anhela.

El tercer y último encuentro, próximo al desenlace del relato, tiene lugar en un enclave que invita a una lectura metafórica. Se trata de una cabaña de madera quemada, clara alusión a la metáfora utilizada por Welsh en el segundo encuentro. Por otra parte, en una de las paredes cuelga una jaula de pájaros. Este elemento apunta al recuerdo de Witt de la muerte de su madre. Junto al lecho de muerte había también una jaula de pájaros. La única diferencia es que, ahora, la jaula está vacía. Welsh permanece sentado mientras Witt vaga a su alrededor:

“Welsh: Hey, Witt. ¿A quién estás fastidiando hoy?

Witt: ¿A qué te refieres?

Welsh: Bueno, ¿no es eso lo que te gusta hacer? ¿Ir a la izquierda cuando te mandan ir a la derecha? ¿Por qué eres tan problemático, Witt?

Witt: Se preocupa por mí, ¿verdad, sargento? Siempre lo pensé. ¿Por qué siempre te muestras como una roca? Un día vengo y hablo contigo, pero al día

siguiente es como si no nos conociéramos... Ahora es una casa solitaria. ¿Te sientes a veces solo?

Welsh: Sólo cuando estoy con gente.

Witt: Sólo cuando estoy con gente...

Welsh: Todavía crees en la luz celestial, ¿verdad? ¿Cómo lo consigues? Eres un mago para mí.

Witt: Todavía veo una chispa en ti.”

Welsh persiste en su interés por ese otro mundo luminoso. Llama a Witt ‘mago’ por ser capaz de mantener su apertura hacia ese otro mundo. En efecto, “Witt permanece firme en su fe: ‘Todavía veo una chispa en ti’. Se trata de una escena extrañamente conmovedora [...] el diálogo religioso entre un existencialista y un santo” (2009, pp. 72-73), explica Michaels. En este último diálogo, Welsh parece dar ciertos indicios de un intento de apertura hacia la visión de Witt.

b. Dos miradas, dos mundos

El enfrentamiento de Welsh y Witt es también la contraposición de dos mundos, tal y como ellos mismos lo expresan en sus diálogos. Pero, ¿de qué mundos se trata? ¿Cuál es su diferencia? Como explican Bersani y Dutoit, en *La delgada línea roja* “las preguntas sobre el mundo van acompañadas por modos de *mirar hacia* el mundo” (2004, p. 43). De igual modo, para Heidegger “el mundo no es algo externo, algo que esté ahí fuera” (Woessner, 2011, p. 156). Hay mundo en la medida en que alguien hace mundo, y un modo de hacer mundo es a través de la mirada. Es por esto que, en una de sus reflexiones en *off*, Witt afirma que “un hombre *mira* a un pájaro agonizante y piensa que no hay sino dolor sin respuesta. Otro hombre *mira* el mismo pájaro y siente la gloria”.

Así pues, Witt y Welsh hablan de dos mundos en tanto que cada uno proyecta una mirada diferente sobre lo que le rodea. De modo análogo, la cámara –en cuanto que es también una mirada– intenta dar cuenta de ambos mundos:

“La película de Malick se recoloca continuamente entre estos dos mundos ... moviendo su infatigable cámara de las espantosas escenas de ansiedad y crueldad a los momentos sosegados de contemplación y plenitud [...] La película camina sobre la delgada línea roja entre [...] la ‘roca’ de Welsh y la ‘luz hermosa’ de Witt.” (Michaels, 2009, pp. 69-70)

Como se ha visto en los anteriores análisis, el ‘estar-en-el-mundo’ de los personajes –Welsh y Witt, en este caso– puede adquirir el modo de la impropiedad o de la propiedad. “La ambivalencia de la experiencia de la guerra es lo que interesa a Malick: ‘envenena el alma’, pero también ‘revela la gloria’” (Sinnerbrink, 2006, p. 32). Todo depende del individuo en cada caso concreto: cada uno se juega la posibilidad de llegar a ser sí mismo. Sirva recordar la cita de Steven Rybin, quien

explicaba cómo Malick busca “construir poéticamente el encuentro entre el ser humano y su oportunidad de reconocer el sentido de su ser, de encontrar su ‘hora y día’” (2011, p. 35). En último término, Witt alcanzará esta oportunidad, mientras que Welsh se queda a las puertas de lograrla.

6.2.3. La voz en *off*

En *La delgada línea roja*, el uso que hace Malick de la voz en *off* “rompe más radicalmente con la tradición cinematográfica. De hecho, lo que cada uno considere sobre cuál es la función que cumplen estas voces en *off* influenciará fuertemente la interpretación que uno haga de la película como un todo” (Davies, 2009a, p. 577). La observación de Davies parece del todo certera. Al igual que las escenas que articulan el enfrentamiento entre Witt y Welsh, el contenido de las voces en *off* es añadidura del propio Malick. De hecho, tal y como señala Michaels, “las voces en *off* [...] nunca formaron parte del guión de rodaje” (2009, p. 58).

a. Recuerdos e identidad colectiva

En los anteriores filmes de Malick “la voz en *off* era quizá el indicador más claro de la ironía, pues revelaba la distancia entre las perspectivas limitadas de los personajes y la mordaz auto-reflexividad de la narración” (Morrison y Schur, 2003, p. 26). Tanto en el caso de Holly como en el de Linda, las limitaciones de estos personajes eran resaltadas por su narración en *off*, dando a entender la poca fiabilidad informativa pero manifestando, al mismo tiempo, un temple anímico concreto. En el caso de *La delgada línea roja*, las funciones de la voz en *off* son más amplias. Por un lado, “es usada para representar episodios pasados en las vidas de personajes específicos” (Davies, 2009a, p. 577). Así sucede con los recuerdos del soldado Bell sobre su mujer, o con el recuerdo que Witt guarda de la muerte de su madre, en el que se ahondará en el último apartado del epígrafe.

Por otro lado, a diferencia de *Malas tierras* o *Días del cielo*, ya no hay un único personaje al que atribuir la voz en *off*. Al contrario, *La delgada línea roja* presenta una variada polifonía de voces. Estas voces consisten en “fragmentos de pensamientos, oraciones, cartas al hogar” (Morrison y Schur, 2003, p. 27), etc. En varios momentos del filme resulta difícil determinar a quién pertenece la voz que se escucha. De hecho, muchos “han inferido que estas voces no son atribuibles a ningún personaje en particular” (Davies, 2009a, p. 578). En este sentido, se ha dicho que la polifonía de reflexiones en *off* sirve para traducir al lenguaje cinematográfico la idea planteada por Witt de que tal vez todos los hombres formen parte de “una gran alma” (*one big soul*). Lloyd Michaels sostiene que “la semejanza en el timbre de las mismas voces –Witt y Bell hablan con acentos sureños que hacen difícil

su distinción— transmite la identidad colectiva de la compañía (y, de hecho, de todos los soldados, de todos los hombres)” (2009, p. 62). Así pues, la reflexión aquí expuesta sobre la idea de comunidad al hablar de *Días del cielo* podría ser también aplicada a esta película. La diferencia estriba en que el anterior filme transmitía la idea de comunidad mediante el uso del gran plano general. En el caso de *La delgada línea roja*, el recurso narrativo que expresa esta idea no es tanto visual, como sonoro.

b. El asombro ontológico

Por último, otra función que cumple la voz en *off* en esta obra es la de transmitir un temple de ánimo o estado afectivo. Sirva volver a recordar la conexión hecha por Mulhall, siguiendo a Heidegger, “entre ‘*Stimme*’ (voz) y ‘*Stimmung*’ (afecto o modo afectivo)” (2005, p. 63). En *Malas tierras*, las voces en *off* de Holly transmitían una singular apatía, unida a la lucidez afectiva característica de la infancia. En *Días del cielo*, la voz en *off* de Linda refleja una tensión entre la tristeza de la soledad y la compasión por los otros. Finalmente, los estados anímicos que se desprenden de las voces en *off* de los personajes en *La delgada línea roja* son muy variados. Davies defiende que, de entre la rica polifonía de voces, “parece claro, sin embargo, que al menos la mayoría de ellas son atribuibles a Witt” (2009a, p. 578). ¿Cuál es el temple anímico manifestado por Witt? Para responder a este interrogante, es ineludible acudir al valioso texto de Robert Clewis (2003) sobre la película.

En términos generales, Clewis defiende que el estado afectivo predominante en *La delgada línea roja* y, más concretamente, en el personaje de Witt, es el del asombro. En palabras del propio autor, “la concepción que el filme tiene del asombro es mostrada a través [...] de las voces en *off* de los personajes que luchan en la batalla de Guadalcanal” (2003, p. 22). Clewis matiza que, “particularmente, el asombro es manifestado a lo largo del filme en las palabras y las acciones del soldado Witt” (2003, p. 22). Su modo particular de asombro es, a todas luces, deudor de la filosofía heideggeriana. “A pesar de no haber un reconocimiento explícito a Martin Heidegger en esta película [*La delgada línea roja*], Malick (antiguo profesor de filosofía y traductor de *Vom Wesen Des Grundes*) adopta una visión heideggeriana del asombro” (Clewis, 2003, p. 22).

De modo sintético, puede decirse que Heidegger distinguía entre modos de asombro ónticos y ontológicos. Dejando a un lado el primer tipo, el filósofo alemán defendía que el asombro ontológico (*Erstaunen*) “nos sitúa frente a y dentro de la inusualidad de todo lo que es usual. Lo más usual como tal se muestra en su inusualidad cuando esta brilla en el asombro” (1937/38, p. 150). En otras palabras, el asombro hace que el mundo —lo más usual— se nos revele precisamente como mundo. Para ello se “requiere una distancia psíquica con respecto a lo que está aconteciendo. Hay un espacio que media entre la persona que siente el

asombro y el acontecimiento que lo causa, y esta distancia es un elemento constitutivo del asombro” (Clewis, 2003, p. 23). En el caso de Witt, esta distancia es propiciada –al comienzo de la película– gracias a su desertión del ejército y su convivencia con los nativos melanesios. Por primera vez, el mundo se le presenta al personaje como mundo, lo usual como inusual. También por primera vez, Witt cuestiona su propio mundo.

En efecto, el preguntar es el sustrato común de toda la voz en *off* de Witt. “Como dice Heidegger, el modo de preguntar es la expresión lingüística de un estado de ánimo (el asombro) que está en sintonía con el mundo como algo abierto” (Clewis, 2003, p. 24). De acuerdo con la tesis del filósofo alemán, Witt no busca tanto hallar una respuesta, “no intenta deshacerse de la inusualidad de lo asombroso por vía de la explicación; en cambio, preserva el proceso mismo del preguntar” (Clewis, 2003, p. 26). Esta es, sin duda, la función fundamental que cumple la voz en *off* de Witt en el filme: dar cuenta de un asombro que sitúa al protagonista frente a su mundo, capacitándole así para cuestionarlo y, en cierto modo, superarlo. En palabras de Clewis,

“el asombro es iluminado en el lenguaje; resulta en una pregunta; no una pregunta que ha de ser respondida por alguna teoría, sino una pregunta que abre la naturaleza del mundo [...] En *La delgada línea roja*, la importancia de la pregunta está en el mismo preguntar, esto es, al permanecer en el pensar, sin buscar respuestas” (2003, p. 27).

62

6. 3. Modos de enfrentar la propia muerte en *La delgada línea roja*

La pregunta por el modo de enfrentar la muerte subyace al enfrentamiento entre Welsh y Witt en torno a la idea de mundo. Tal y como sostenía Woessner, “el significado del mundo mismo [es] algo vinculado a la mortalidad” (2011, p. 151).

a. Witt: la calma frente a la muerte

La pregunta en torno al enfrentamiento con la muerte queda planteada casi al comienzo de la película, dentro de la secuencia que acontece en la isla donde Witt ha desertado del ejército. Mientras contempla la bella visión de un grupo de madres nativas bañando a sus hijos en un lago, escuchamos en *off* el pensamiento de Witt:

“Recuerdo a mi madre cuando se estaba muriendo. Se veía encogida y gris. Le pregunté si tenía miedo. Tan sólo movió la cabeza. Yo tenía miedo de tocar la muerte que veía en ella. No veía nada hermoso ni noble en su regreso a Dios. He oído hablar de la inmortalidad, pero aún no la he visto... Me preguntaba cómo sería cuando me muriese. Cómo sería saber que tu siguiente suspiro es el último. Sólo espero enfrentarme a ella como mi madre lo hizo. Con la misma... calma. Porque en esta calma se encuentra la inmortalidad que no aprecié.”

Al desertar del ejército y convivir con los nativos isleños, Witt ha tomado distancia. El modo de vida originario de estas gentes le lleva a cuestionar su propio mundo, así como a enfrentarse con la muerte, algo frente a lo que parecía haberse refugiado desde niño, cuando murió su madre. En palabras de Steven Rybin, “esta breve estancia en las islas melanesias abre para Witt la oportunidad –‘la hora y el día’ [...]– de reflexionar sobre el sentido de la muerte” (2011, p. 36). Poco a poco, este personaje comenzará a volverse hacia la muerte como su posibilidad más propia. No obstante, el suyo es un acercamiento progresivo, articulado a través de numerosas preguntas que se suceden a lo largo de la película.

A este respecto, el elemento del agua, además de simbolizar la naturaleza, es también empleado por el filme como símbolo de la muerte. Esta conexión semántica había sido planteada de diferentes modos por las dos obras anteriores de Malick, tal y como se ha señalado. En *La delgada línea roja*, la metáfora del agua nos habla de la aceptación o rechazo de la muerte por parte de los personajes. Al inicio del filme, mientras los nativos parecen convivir naturalmente con este elemento, Witt, al tiempo que reflexiona sobre la muerte de su madre, observa el mar desde la orilla, distante (Silverman, 2009). Por el contrario, la escena que la película nos muestra tras la muerte de Witt a manos de los japoneses es muy elocuente: le vemos completamente sumergido en el océano, como metáfora de su aceptación. En relación con el agua se encuentra la metáfora ya referida del tacto, sinónimo de apertura. Así, al comienzo “Witt es incapaz de percibir la calma de su madre frente a la muerte porque tiene miedo de ‘tocar’ a la muerte ‘en’ ella [en su madre], y Welsh está cegado a la gloria que brilla a través de la mortalidad porque no permite que nada le ‘toque” (Silverman, 2009, p. 125).

En el instante de su muerte, la actitud exterior de Witt manifiesta un enfrentamiento que parece adquirir el modo de la propiedad, en sentido heideggeriano. Rodeado por varios soldados japoneses, Witt mira fijamente a uno de ellos, que le apunta con su fusil. Este es un modo por el que la película traduce al lenguaje visual el enfrentamiento con la muerte, recordando la pregunta planteada al comienzo del filme: ¿Será Witt capaz de volverse hacia su propia muerte, afrontarla con la misma ‘calma’ con que lo hizo su madre? Impasible, conteniendo la respiración, Witt permanece quieto. Parece como si el tiempo, de pronto, se congelara. Hay un lento movimiento de cámara (*dolly in*) sobre su rostro. De pronto, advertimos en su mirada esa ‘calma’ que anhelaba encontrar, la misma que tuvo su madre en el momento de morir.

Todo apunta a que este personaje ha adoptado lo que Heidegger refería como ‘estado de resuelto’ o ‘resolución’: “*Entschlossenheit*” (1927, p. 297). Witt ha tomado sobre sí la posibilidad de la muerte y se

resuelve a correr al encuentro de esta (*Vorlaufen zum Tode*) “como su poder-ser más peculiar e irrebasable” (Colomer, 2000, p. 531). En el instante de su muerte aparece la luz –un fuerte destello que atraviesa las copas de los árboles–, metáfora con la que Malick apela a ese otro mundo que anhelaba Witt. Vemos un plano contrapicado –rasgo esencial de toda la filmografía posterior de Malick– que apunta hacia esa luz. No obstante, tal y como sostiene Rybin, “la película no termina con la resolución de la pregunta por la muerte [...] más bien la reformula como un problema existencial que perdura, cuyo sentido ha de ser articulado de nuevo por otros personajes” (2011, p. 37).

b. Welsh: la conciencia de la falta

Uno de estos personajes es el sargento Welsh, quien, de algún modo, anhela poder enfrentar la muerte al modo de Witt. A lo largo del filme, se ha visto cómo, al igual que sucede con Witt, Welsh no es como los demás. Esto queda patente en un diálogo que mantiene Welsh con otro soldado.

“Están sentados bajo una tienda, hablando sobre sus respectivos estados de ánimo. Señalando hacia un camarada agonizante en una camilla adyacente, el otro soldado dice: ‘Miro a ese muchacho muriendo, y no siento nada. Ya no me importa nada’. A esto, Welsh responde: ‘Yo todavía tengo ese sentimiento [...] No como el resto de vosotros.’” (Silverman, 2009, pp. 122-123)

64

En este sentido, Welsh todavía conserva esa lucidez afectiva que puede salvarle. En opinión de Clewis, el personaje de Welsh, “movido por el ejemplo de Witt, [...] cambia de un entumecimiento con respecto al mundo a una disposición para el asombro” (2003, p. 22). La clave de este cambio se encuentra en la voz en *off* de este personaje posterior a la muerte de Witt:

“Todo es una mentira. Todo lo que oyes y ves. Hay tanto que decir. No dejan de venir, uno tras otro. Estás en una caja, una caja que se mueve. Te quieren muerto, o en su mentira. El hombre sólo puede hacer una cosa: encontrar algo que sea suyo, construirse una isla para sí mismo. Si nunca te encuentro en esta vida, permíteme sentir la falta. Una mirada de tus ojos, y mi vida será tuya.”

“Sin duda estas dos últimas frases [...] revelan el cambio que ha acontecido en Welsh” (Clewis, 2003, p. 32). En efecto, ese anhelo de sentir la falta manifiesta la disposición de Welsh hacia el asombro, una disposición que contrasta vivamente por las palabras pronunciadas por este personaje al comienzo de la película: “Lo único que puedes hacer es cerrar los ojos y que nada te afecte”. “Welsh cambia al final de la película porque adopta el deseo de asombrarse” (Clewis, 2003, p. 27). La disposición hacia el asombro no es lo mismo que el asombro. No

obstante, supone una elección que da cuenta de un cambio radical en el interior de este personaje.

Este cambio en el personaje de Welsh plantea de nuevo un interrogante que había quedado en suspenso al analizar *Días del cielo*. Al referir la empatía entre Linda y el granjero, quedaba planteada la cuestión sobre si el enfrentamiento con la muerte es una disposición solitaria o, por el contrario, puede adquirir un cierto aspecto relacional. Tal y como explica Kaja Silverman, “para el autor de *Ser y tiempo* [...], la muerte es absolutamente ‘no relacional’; nos ‘reclama’ a cada uno como ‘individuo’ y [...] lo hace a través de la angustia, la cual nos aísla de los otros” (2009, p. 111). Sin embargo, parece que en este punto *La delgada línea roja* se distancia de los planteamientos estrictamente heideggerianos:

Para Malick, en cambio, la mortalidad es pura *relacionalidad*; cada vez que el protagonista [se refiere a Witt] de *La delgada línea roja* experimenta su finitud, lo hace a través de caer en la cuenta de que forma parte de un todo mayor. Privilegia la actitud de asombro por encima de la angustia –el más ‘abierto’ de los afectos en lugar del más ‘cerrado’ (Silverman, 2009, p. 111).

Esta tesis parece plausible a la luz del cambio que la actitud de Witt despierta en Welsh pero también, como señala la autora, si consideramos que Witt comienza a cuestionar su mundo y la su posibilidad de morir gracias a su breve convivencia con los nativos melanesios.

7. CONCLUSIONES

A la luz de los tres análisis desarrollados por la presente investigación, parece legítimo hablar de una lectura heideggeriana del primer cine de Terrence Malick. El principal sustento de esta lectura no se encuentra –tal y como pueden sostener autores como Furstenau y MacAvoy (2003), Woessner (2011), Tucker y Kendall (2011) e incluso Cavell (1979), entre otros– en los años académicos de Malick dedicados al estudio de Heidegger. Sin duda este es un punto de partida a tener en cuenta que, como apunta Martin Woessner (2011), permanece ineludible para todo aquel que aspire a plantear una lectura filosófica de su cine. No obstante, no ha de ser este el presupuesto más importante a la hora de analizar el cine de Malick, pues se podría caer fácilmente en un intento de leer la imagen cinematográfica como una suerte de ilustración de ideas o teorías filosóficas, lo que Critchley refiere como una lectura ‘escapista’ (*philoso-fugal reading*) (2002).

Por el contrario, este análisis ha partido de una idea de cine como modo de reflexión logopática –según el término elaborado por Cabrera (1999)–, es decir, un modo de conocimiento donde el elemento afectivo o vivencial prima sobre el lógico o intelectual. Ciertamente, el cine realizado por Malick es una clara muestra de este particular modo de reflexión mediante imágenes. Es este el punto de partida más acertado

para establecer una conexión entre su cine y la filosofía de Martin Heidegger, un filósofo esencialmente logopático, tal y como se ha mostrado de modo especial a lo largo del tercer epígrafe.

Como es de suponer, esta investigación no es la primera que ahonda en la relación Malick-Heidegger. Son numerosos los textos –casi todos procedentes del ámbito académico anglosajón– que, desde aquella primera conexión establecida por Cavell (1979), han abundado en estos vínculos. Tampoco aspira este análisis a sentar una postura definitiva sobre el tema. Más bien, uno de los propósitos de la investigación ha sido el de reunir la mayor parte de tesis sostenidas por estos autores para así ponerlas a dialogar unas con otras, mostrando sus aciertos y ocasionales lagunas.

Por otro lado, las hipótesis propuestas en la introducción del presente texto parecen cumplirse en gran medida. En primer lugar, se ha mostrado cómo el cine de Malick –propenso a una estructura narrativa muy diferente de la habitual ‘arquitraba’ (McKee, 2009) del cine de Hollywood– puede ser referido como cine ontológico en la medida en que no centra la construcción de sus personajes en sus acciones y decisiones, como en sus templos de ánimo o disposiciones afectivas. Retomando la cita de Julio Cabrera, los conflictos a los que están sometidos los protagonistas del cine de Malick no pueden explicarse en términos ónticos –no son “personas [...] preocupadas, afligidas o angustiadas por problemas económicos [...] o porque tienen que descubrir a un asesino, porque se enamoran de alguien” (1999, p. 289)– sino ontológicos, esto es, “los protagonistas están preocupados, afligidos o angustiados [...] por nada en particular, y en cierto sentido, por todo, en general, o simplemente por ser, por estar en el mundo” (Cabrera, 1999, p. 289).

La segunda hipótesis planteada en la introducción hacía referencia a la centralidad del tema de la muerte en el cine de Malick. En efecto, en estos análisis se ha confirmado este papel esencial de la muerte. Como apuntaba Hubert Dreyfus, gran parte del cine de Terrence Malick “es una investigación filosófica sobre la naturaleza de la muerte y cómo cada individuo tiene que enfrentar su propio fin” (2009, p. 29). Además, Malick está hablando de un concepto de muerte típicamente heideggeriano. No se trata de la muerte en sentido biológico, es decir, el fenecer o ‘*Ableben*’; sino de su sentido ontológico, de la muerte entendida como la posibilidad más propia de cada hombre (“*Tod*”). Por otra parte, es posible hablar de una evolución en el acercamiento del cine de Malick a esta cuestión, parejo al modo por el que los sucesivos protagonistas de sus películas la enfrentan.

Critchley había señalado cómo “los protagonistas masculinos de las películas de Malick parecen prever su encuentro con la muerte y se esfuerzan por asegurarse de que llegan a tiempo” (2002). Se trata de una afirmación tal vez demasiado general que precisa de ciertas matizaciones, propuestas por esta investigación. Ciertamente, a la hora

de introducir matices, podemos señalar a los protagonistas de *Malas tierras* como un claro ejemplo de impropiedad o inadecuación a la hora de volverse hacia la muerte, hecho que queda especialmente patente en el caso de Kit, un personaje esencialmente alienado de la realidad que le rodea, incapaz de mostrar solicitud por los otros. Kit sólo es capaz de ver la muerte como simple hecho; un hecho que le dará, por fin, la notoriedad que tanto desea. Por contraste, *Días del cielo* plantea un acercamiento más consciente al tema de la muerte. Se trata de un tema que subyace a casi todo el relato y que queda encarnado de modo primordial en el personaje del granjero, un hombre capaz de enfrentar la muerte con propiedad y adoptar, en cierto modo, lo que Heidegger refiere ‘estado de resuelto’ o ‘resolución’: “*Entschlossenheit*” (1927, p. 297).

Finalmente, *La delgada línea roja* es la película más madura en su modo de abordar la cuestión de la muerte. Esta vez, la muerte –en su sentido ontológico, de posibilidad– es el tema central que vertebra todo el relato y, en especial, la sugerente relación dialéctica entre el soldado Witt y el sargento Welsh. De entre todos los personajes analizados, Witt es sin duda aquel que encarna de modo más evidente el existencial ‘ser-para-la-muerte’ en su sentido más propio. Su resolución se presenta, más que en ningún otro personaje de Malick, como un genuino “correr al encuentro de la muerte [*Vorlaufen zum Tode*] como su poder-ser más peculiar e irrebalsable” (Colomer, 2000, p. 531). De algún modo, este personaje es un preludio de la reveladora figura de Mrs. O’Brien (Jessica Chastain) en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), una película donde el tema de la muerte volverá a cobrar un protagonismo central, esta vez desde una perspectiva menos ontológica y más trascendente (Uría, 2012).

La tercera hipótesis giraba en torno al posible vínculo entre la idea heideggeriana de mundo –abordada en esta investigación por diferentes vías– y el modo más o menos propio de enfrentar la muerte. En los dos primeros filmes de Malick, se ha visto cómo los personajes deficientes a la hora de hacer mundo o mundo en común –es decir, a través de su solicitud por los otros– presentan a su vez una suerte de incapacidad para volverse hacia su propia muerte como su posibilidad más propia. Su deficiente apertura les impide alcanzar ese estado de resolución al que aludía Heidegger (1927). En cierto modo, esta dinámica se repite en el caso de *La delgada línea roja* en el caso de Welsh, quien sólo conoce el mundo de la guerra, un mundo donde, como él mismo señala, todo se rige por intereses meramente económicos.

Por otro lado, en los tres filmes analizados queda patente cómo el modo más propio de enfrentar la muerte como posibilidad implica siempre el cuestionamiento –incluso el colapso (Dreyfus, 2009)– del propio mundo. Holly pone en cuestión su mundo al ser situada frente a otros mundos en su uso del estereoscopio; el granjero adopta la actitud

de resolución –y de amor libre hacia Abby– después de recibir por parte del médico que le visita la noticia de su próxima muerte; por último, el mundo de Witt entra en cuestión –colapsa, en definitiva– en el momento en que toma distancia con respecto a este al desertar del ejército y convivir entre los nativos melanesios.

Cabe apuntar, a modo de conclusión, cómo *La delgada línea roja* supone una suerte de viraje en la trayectoria ontológica del cine de Malick. Por vez primera, su cine parece plantear cuestiones de fondo que van más allá de la filosofía heideggeriana aquí expuesta, sin por ello rechazarla. Esto se ve de modo claro en el carácter relacional que la película da al modo de volverse hacia la muerte (Silverman, 2009). Por otro lado, el temple anímico mediante el que el personaje de Witt enfrenta la muerte no es la angustia, sino el asombro (Clewis, 2003). En este sentido, podría decirse que las imágenes de Malick siguen reflexionando al modo heideggeriano, aunque con matices.

Estas reflexiones ya no se acercarán tanto al que se ha llamado ‘primer Heidegger’ –cuyas tesis fundamentales son expuestas en *Ser y tiempo* (1927)– como al ‘segundo Heidegger’. En pocas palabras, la filosofía del segundo Heidegger no pone el énfasis en la capacidad del hombre –del Dasein– para alcanzar un esclarecimiento de la pregunta por el ser, como en la donación del ser como milagro. Una donación frente a la cual sólo cabe la actitud de escucha, asombro y acogimiento (Colomer, 2000). Queda así abierto un nuevo interrogante, el de la posible lectura de lo que podríamos llamar ‘etapa de plenitud’ de Malick –*El nuevo mundo* (2005), *El árbol de la vida* (2011), *To the Wonder* (2012) y la reciente *Knight of Cups* (2015)– a la luz de la filosofía del segundo Heidegger y, fundamentalmente, de la disposición afectiva del asombro ontológico (*Erstaunen*).

BIBLIOGRAFÍA

- L. BERSANI y U. DUTOIT, *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, British Film Institute, Londres, 2004.
- J. BLEASDALE, ‘Terrence Malick’s Histories of Violence’, en *Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, pp. 40-57.
- I. A. BOLADO, ‘Exégesis ontológica de la primitiva caracterización del ‘Dasein’’, *Convivium*, (2), 1956, pp. 73-114.
- N. BOU, *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- J. CABRERA, *Cine, 100 años de filosofía: una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1999.
- S. CAVELL, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Cambridge, 1979.
- , ‘What Becomes of Thinking on Film? Stanley Cavell in Conversation with Andrew Klevan’, en *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, ed. de R. Read y J. Goodenough, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005, pp. 167-209.

- R. CLEWIS, 'Heideggerean Wonder in Terence Malick's *The Thin Red Line*', *Film and Philosophy*, 7, 2003, pp. 22-36.
- E. COLOMER, *El Pensamiento Alemán de Kant a Heidegger. Vol. III. El Postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger*, Herder, Barcelona, 2000.
- S. CRITCHLEY, 'Calm. On Terrence Malick's *The Thin Red Line*', *Film-Philosophy*, 6(1), 2002.
- D. DAVIES, 'Terrence Malick', en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. de P. Livingston y C. Plantinga, Routledge, Londres y Nueva York, 2009(a), pp. 569-580.
—*The Thin Red Line*, ed. de D. Davies, Routledge, Nueva York, 2009(b).
- H. DREYFUS y C. S. PRINCE, 'The Thin Red Line: Dying without Demise, Demise without Dying', en *The Thin Red Line*, ed. de D. Davies, Routledge, Londres y Nueva York, 2009, pp. 29-44.
- M. FLANAGAN, '“Everything a Lie”: The Critical and Commercial Reception of Terrence Malick's *The Thin Red Line*', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 123-136.
- M. FURSTENAU y L. MACAVOY, 'Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in *The Thin Red Line*', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 179-191.
- M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1927 [Trad. de J. E. Rivera, *Ser y tiempo*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1997; Editorial Trotta, Madrid, 2009].
—*The essence of reasons* [1929], trad. de T. Malick, Northwestern University Press, Evanston, 1969.
—*Der Ursprung des Kunstwerkes* [1935/36], en *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1950, pp. 7-68 [Trad. de H. Cortés y A. Leyte, 'El origen de la obra de arte', en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1995].
—*Grundfragen der Philosophie: Ausgewählte 'Probleme' der 'Logik'* [1937/38], en *Gesamtausgabe. Band 45*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1984, pp. 151-174 [Trad. al inglés citada por R. Clewis (2003) de R. Rojcewicz y A. Schuwer, *Basic Questions of Philosophy: Selected 'Problems' of 'Logic'*, Indiana University Press, Bloomington, 1994].
—*Wozu Dichter?* [1946], en *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1950, pp. 248-295 [Trad. de H. Cortés y A. Leyte, '¿Y para qué poetas?', en *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1995].
- B. HENDERSON, 'Exploring "Badlands"', *Wide Angle. A Quarterly Journal of Film History Theory Criticism & Practice*, 5(4), 1983, pp. 38-51.
- J. JONES, *The Thin Red Line*, Bantam Doubleday Dell, Nueva York, 1962.
- P. KAEL, *When the Lights Go Down*, Holt, Rinehart and Winston, Nueva York, 1980.
The Routledge Companion to Philosophy and Film, ed. de P. Livingston y C. Plantinga, Routledge, Londres y Nueva York, 2008.
- One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014.
- T. MALICK, *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger* (Tesis de grado), Cambridge, Harvard University, 1966.
—Entrevista realizada por Beverly Walker, *Sight and Sound*, 1975(a), en *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014, pp. 14-16.
—Entrevista realizada por Michel Ciment, *Positif*, núm. 170, 1975(b), en *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014, pp. 17-20.

- Entrevista realizada por Yvonne Baby, *Le Monde*, 17 de mayo de 1979, en *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*, ed. de P. Maher Jr., Amazon.co.uk Ltd, 2014, pp. 21-23.
- A. MARTIN, 'Things to Look Into: The Cinema of Terrence Malick', *Rouge Press* [en línea], núm. 10, 2006. Disponible en: www.rouge.com.au/10/malick.html [2016, 5 de diciembre]
- R. MCKEE, *El guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, trad. de J. Lockhart, Alba Editorial, Barcelona, 2009.
- L. MICHAELS, *Terrence Malick*, University of Illinois Press, 2009.
- J. MORRISON y T. SCHUR, *The Films of Terrence Malick*, Greenwood Publishing Group, Westport, 2003.
- R. MOTTRAM, 'All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 14-26.
- S. MULHALL, *On film*, Routledge, Nueva York, 2001.
- 'In Space, No-one Can Hear You Scream: Acknowledging the Human Voice in the Alien Universe', en *Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, ed. de R. Read y J. Goodenough, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005, pp. 57-71.
- V. PETRIC, 'Days of Heaven', *Film Quarterly*, 32(2), 1978, pp. 37-45.
- S. P. POWER, 'The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of The Thin Red Line', en *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, ed. de H. Patterson, Columbia University Press, Nueva York, 2003, pp. 103-111.
- Á. QUINTANA, *Fábulas de lo visible: El cine como creador de realidades*, Acantilado, Barcelona, 2003.
- Film as Philosophy. Essays in Cinema After Wittgenstein and Cavell*, ed. de R. Read y J. Goodenough, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2005.
- S. RYBIN, 'Voicing Meaning: On Terrence Malick's Characters', en *Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, 2011, pp. 13-39.
- K. SILVERMAN, 'All Things Shining', en *Flesh of my flesh*, Stanford University Press, Stanford, 2009, pp. 107-132.
- R. SINNERBRINK, 'A Heideggerian Cinema? On Terrence Malick's The Thin Red Line', *Film-Philosophy*, 10(3), 2006.
- D. THOMSON, *The New Biographical Dictionary of Film*, Knopf, 2014.
- T. D. TUCKER, 'Worlding the West: An Ontology of Badlands', en *Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, 2011, pp. 80-100.
- Terrence Malick: Film and Philosophy*, ed. de T. D. Tucker y S. Kendall, Bloomsbury Publishing USA, Nueva York, 2011.
- I. URÍA, 'Terrence Malick. Filosofía en 16 mm', *Nuestro Tiempo*, 672, 2012.
- T. E. WARTENBERG, 'Film as philosophy', en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, ed. de P. Livingston y C. Plantinga, Routledge, Londres y Nueva York, 2009, pp. 549-559.
- M. WOESSNER, 'What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility', *New German Critique*, 38(2 113), 2011, pp. 129-157.