



BÁSICOS FILMOTECA

SIGLO XXI



SESIÓN 7
15 DE DICIEMBRE DE 2011

EL NUEVO MUNDO

THE NEW WORLD
Terrence Malick. EEUU. 2005

CAHIERS DU
CINÉMA-ESPAÑA PRESENTA

Presentación y coloquio
a cargo de Carlos Losilla,
crítico de la revista

I V A C
la filmoteca

DESPUÉS DE LA CAÍDA

En el cine de Terrence Malick no hay certezas ni explicaciones causales, nada resulta completamente visible o invisible. ¿Cómo conciliar esa modulación incierta que practican sus imágenes con la seguridad que exige el ejercicio crítico o analítico? Resulta difícil decirlo, pero también es necesario: Malick no se puede medir con el mismo rasero que aplicamos a la mayoría de los cineastas narrativos que trabajan en Hollywood. Quizá porque el suyo no sea un cine narrativo, por mucho que intente disfrazarse de tal. Quizá porque esa narración sea de otro tipo, un relato distinto que viene practicando, con pocas variaciones, desde *Malas tierras* (1973), su primera película. Sea como fuere, paradigmas como la continuidad en el tiempo, la contigüidad en el espacio, la función del punto de vista explicativo en *over*, la planificación como fuente de significados legibles o la distinción entre figuración y abstracción quedan puestos en entredicho cada vez que volvemos a ver una de sus películas, y ya no digamos cuando nos enfrentamos a *El árbol de la vida*. El plano que sigue a otro casi siempre desorienta o desubica. De repente, la voz que “cuenta” la historia se fuga hacia su propio territorio, como si sobrevolara la

imagen desde otro lugar. En *Días del cielo* (1978), la discusión entre Richard Gere y su jefe en la fundición, que dará lugar a la muerte y la huida, se muestra en un plano fugaz, sin diálogo alguno, solo con rostros airados y gestos bruscos. Y en *La delgada línea roja* (1998) la naturaleza adquiere entidad propia no a través de su condición de escenario, sino de su intrusión constante, de la usurpación del lugar que en el imaginario occidental debería ocupar la figura humana. En el cine de Malick, el plano de un pájaro en el cielo o de un triguero al viento no es una licencia poética, sino una necesidad: la de describir una tensión inevitable entre aquello que se quiere mostrar (el mundo) y aquello que se quiere contar (una porción del mundo). Por eso todo fluye, nada permanece.

A menudo se citan nombres recurrentes a la hora de explicar esta filosofía del cine: el trascendentalismo de Emerson, el pensamiento de Stanley Cavell... No hay duda, ahí están, pero también deberíamos mirar hacia otro sitio, hacia ese cine americano clásico que Tag Gallagher llama del “fervor religioso” y que incluiría a King Vidor, John Ford, Frank Borzage, Cecil B. DeMille, Leo McCarey, Henry King... [...] En ese cine americano el trascendentalismo no es tanto la unidad de todo lo existente



como el enfrentamiento entre sus partes. El cine ha puesto a andar a Emerson, Thoreau y Walt Whitman para que acepten sus contradicciones, lo que el primero de ellos ya atisbaba como “la astuta copresencia de dos elementos en toda la naturaleza”. No es casual, tampoco, que *Días del cielo* aparezca pocos años después de *Las dos inglesas y el amor* (1971), de François Truffaut, con la cual comparte el fotógrafo, Néstor Almendros, la estructura triangular que Truffaut ya había ensayado en *Jules et Jim* (1962) y la utilización del relato verbal como contrapunto de la imagen, no como su mero complemento. De alguna manera, el cine de Malick surge de ese cruce inesperado entre una tradición de pensamiento, el llamado “cine clásico” y la emergencia de la modernidad.

Pero es precisamente en *Las dos inglesas y el amor* donde una de las protagonistas dice algo en *over* que sirve para precisar esa situación: “la vida está hecha de fragmentos que no se unen”. Por supuesto, se refiere al sentimiento amoroso, pero en ese contexto adquiere dimensiones casi cósmicas que luego explicarán parcialmente las películas de Malick. En *Malas tierras* Sissy Spacek narra su fuga trágica con un tono a medio camino entre la inocencia y la inconsciencia, por no decir indiferencia. En *El nuevo mundo* (2005), de nuevo el triángulo amoroso se utiliza para reflejar otra quiebra muy frecuente en su cine, aquella que distingue entre la ruptura con un universo desequilibrado, la creación de un paraíso y su consiguiente destrucción, una estructura en tres actos que repiten también *Días del cielo* o *La delgada línea roja* y que *El árbol de la vida* lleva al paroxismo poniendo en escena el mismísimo Big Bang, el origen caótico de la existencia. Incluso en el Edén, sin embargo, las tensiones continúan latentes, pues aunque son las cosas más pequeñas las que dan lugar a la trascendencia del mundo visible, esos elementos de la vida común, de lo cotidiano, pueden ser hermosos o terribles. La diferencia entre los cineastas “trascendentales” y Malick consiste en que éste ha desenmascarado lo que solíamos pensar de aquéllos. No se trata

de romanticismo exacerbado, de sublimar la experiencia a través de una espiritualidad arrebatada (las interpretaciones que suelen darse de *El séptimo cielo*; Borzage, 1927, o de *El manantial*; Vidor, 1949), sino de demostrar que todo lo que vemos a ras de suelo, por ruín o turbio que resulte, puede elevarse hasta las alturas. Y lo que no mostraban aquellos cineastas era la caída, el momento en que todo se desmorona, en el que la gracia mencionada en *El árbol de la vida*, como la “gloria del amor” del Lou Reed de *Coney Island Baby*, se debate en el barro. En medio, por ejemplo en el cine de Vincente Minnelli, lo sublime pertenecerá ya al reino de la fantasía. Y luego solo quedará el limbo del último Malick, desequilibrado entre el bien y el mal, entre los vivos y los muertos, entre el deseo de seguir contando historias y la imposibilidad de ese empeño. O quizá a la inversa.

LOSILLA, Carlos. “Después de la caída”, *Cahiers du cinéma-España*, n° 48, septiembre 2011.

FRAGMENTOS DEL PARAÍSO

Durante su reciente visita a España, una de las bromas recurrentes de Nathaniel Dorsky era su amenaza de denunciar a Terrence Malick por plagio: *El árbol de la vida* sería una copia de su película de 28 minutos de duración *Arbor Vitae* (2000). Ya en serio, más allá de la coincidencia del título, en aquel momento, cuando Dorsky aún no había visto la película de Malick, había algo que el autor de *Arbor Vitae* desconocía. Es probable que se trate de una mera casualidad, pero viendo la película de Dorsky es difícil no asombrarse ante ciertos paralelismos, en especial los que ofrecen esas imágenes en contrapicado de árboles a través de cuyas ramas se filtra la luz solar, o de rascacielos acristalados, que parecen la fuente de inspiración más directa del film de Malick. Ciertamente, *El árbol de la vida* no copia *Arbor Vitae* (en realidad no podría, es otro tipo de proyecto, otro tipo de cine), pero quizás haya una razón que justifique sus puntos en común, esa paleta

de imágenes que tanto Malick como Dorsky parecen compartir.

No es algo nuevo en el cine de Malick, pues lo podemos rastrear desde *Malas tierras* (1973), si bien la tendencia se irá acrecentando con el paso de las películas, tanto temática como estéticamente. Me refiero a esa inclinación de sus personajes y de su cine a huir hacia la naturaleza, con la que Malick parece posicionarse en la tradición de Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau o Walt Whitman, y que compartiría con buena parte de la escuela experimental norteamericana, desde Marie Menken, Stan Brakhage o Jonas Mekas a Jammes Benning, Peter Hutton o el citado Dorsky. Puede que no sea algo consciente y que Malick, al fin y al cabo un alumno de Stanley Cavell y traductor de Martin Heidegger, haya llegado hasta ese punto por un camino distinto y autónomo. En cualquier caso se trata de una vía que debe más a esa tradición experimental que a la tradición narrativa y genérica que podríamos vincular a Hollywood, con la que el cine de Malick, dadas sus condiciones de producción, siempre se ha ligado de una forma u otra. Quizás estaríamos hablando de una síntesis entre esas dos grandes tradiciones del cine americano que siempre han evolucionado sin apenas influencia mutua, impermeables la una a la otra.

Esa síntesis se podría traducir en la forma de desvíos del material narrativo que alcanzarían su cenit con *El nuevo mundo*. Los personajes huyen de la civilización y de un mundo urbano al que Malick se ha demostrado alérgico buscando (o refugiándose en) la naturaleza. En *Malas tierras* Kit y Holly prolongan su huida hasta las Badlands de Montana; en *Días del cielo*, Bill, Linda y Abby encuentran su particular refugio en los grandes latifundios de Texas; mientras en *La delgada línea roja* el soldado Witt deserta a un paraíso inimaginable en la Melanesia, ajeno al ruido de la guerra. Sin justificación aparente, Malick desvía su mirada de las peripecias de sus personajes (la tradición del relato) para fijar su atención en el cielo, los árboles, al agua o los animales (la tradición no narrativa). Son planos que van puntuando el itinerario argumental, estableciendo su contrapunto, otras veces un eco, a sus vicisitudes existenciales. Su función es un tanto misteriosa, pero podríamos equipararla a la de los planos vacíos de Yasujiro Ozu (los *pillow-shots*, en acepción de Noël Burch), desvíos de la lógica del *raccord* clásico que en ocasiones llegan a plantearnos interrogantes sobre su exacta ubicación espacio-temporal. Aislados, desprendidos de sus vínculos con los personajes y con el relato, su sucesión bien podría componer una suerte de película autónoma, una película que tendría como tema único la naturaleza, una puesta al día del concepto de lo sublime. Algo más

comparten Dorsky y Malick: pocos cineastas pueden igualar la belleza de sus planos.

El nuevo mundo lleva al extremo esta apuesta estética de Malick, hasta el punto de que [...] el equilibrio entre relato y paisaje se rompe ahora del lado de este último. O al menos esa es la primera impresión que recibimos al evidenciar cómo Malick parece desentenderse de la narración. Siempre hay un reflejo en el agua, un crepúsculo que filmar, más allá de las particularidades de la historia de amor entre John Smith y Pocahontas. La película nos transmite la sensación de que Malick no quiere molestarse en desarrollar dramáticamente su historia a través de acciones y diálogos, lo que no quiere decir que no existiesen en algún momento sobre el papel, o incluso que no hayan sido filmadas. Pero Malick acaba dinamitando cualquier asomo dramático, deconstruyendo las escenas y reconvirtiéndolas en una especie de secuencias de montaje profundamente elípticas. La leyenda de Smith y Pocahontas es poco más que una disculpa para adentrarse en un melancólico recorrido por el paraíso original norteamericano.

Lejos de amedrentarse, Malick se radicaliza todavía más con *El árbol de la vida* y filma el dolor de los O'Brien, al anuncio de la muerte de su hijo, como antes había filmado el desgarramiento del soldado Bell al conocer la solicitud de divorcio de su esposa (*La delgada línea roja*) o la desesperación de Pocahontas tras la marcha del capitán Smith (*El nuevo mundo*). Vagamente autobiográfica, *El árbol de la vida* está dominada durante buena parte de su metraje por un estilo fragmentario e inconexo que parece remitir, antes que a Dorsky, al cine autobiográfico de Mekas (sus diarios) y Brakhage [...]. Los personajes viven prisioneros de su dolor y aquí no hay naturaleza en la que refugiarse. En todo caso, el papel que la naturaleza cumplía en sus otras películas es ocupado aquí por un pasado que el narrador nos recuerda con destellos que aúnan la alegría y la aflicción ("glimpses of the world and triggers to memory", tal y como define P. Adams Sitney los planos de Mekas). *El árbol de la vida* denota esa tensión, un desasosiego que se manifiesta en lo (presuntamente) azaroso de sus (des)encuadres, en su montaje deshilvanado, en su movimiento incesante, en una violencia interna hasta ahora inédita en el cine de Malick, aunque siempre con el elemento unificador que la banda sonora y las distintas voces narradoras proporcionan. Débase a Brakhage, Emerson o Heidegger, lo cierto es que hay algo en *El árbol de la vida* que trasciende la herencia de la tradición narrativa de Hollywood.

PENA, Jaime. "Fragmentos del paraíso", *Cahiers du cinéma-España*, nº 48, septiembre 2011.

AMÉRICA Y EL CINE: EL NUEVO MUNDO

Decía François Truffaut de Roberto Rossellini que empezó filmando ciudades (*Roma, ciudad abierta*), luego continuó con países (*Alemania, año cero*), siguió con continentes (*Europa '51, India*) y finalizó con eras de la humanidad (*La edad de hierro*). La evolución de Terrence Malick podría considerarse análoga, lo que añadiría otro elemento a sus concomitancias con el italiano, que no son pocas. Digamos, entonces, que Malick empieza filmando un pequeño itinerario de la América profunda a través de un *fait divers* (*Malas tierras*), continúa atravesando parte del país para retratar los inicios del siglo (*Días del cielo*), sigue investigando en sus raíces a partir de un gran acontecimiento histórico como es la Segunda Guerra Mundial (*La delgada línea roja*), se detiene en la gran epopeya fundacional de los Estados Unidos (*El nuevo mundo*) y finaliza, por ahora, con una exploración del universo a través de la filosofía trascendentalista americana (*El árbol de la vida*). Hay una diferencia, sin embargo: mientras la progresión de Rossellini lo conduce poco a poco a un alejamiento de su país de origen, Malick nunca ha abandonado América, como mito y ensoñación, como construcción a partir de la cual generar pensamiento sobre la decadencia y el desmoronamiento de una utopía.

No es difícil interpretar *El árbol de la vida*, a partir de aquí, como el itinerario que conduce desde el gozo caótico de la aparición del mundo a la desolación contemporánea, pasando por la belleza y las contradicciones de la vida tal y como evolucionó. Y tampoco resulta complicado ver en *El nuevo mundo* el mayor esfuerzo de Malick a la hora de asimilar esa reflexión sobre el mito americano con la analogía bíblica que siempre lo ha caracterizado: la aparición del sueño y su desintegración, la inocencia fundacional y el pecado destructor. Y no he dicho "reflexión" porque sí. El estilo de Malick, tan analizado y a menudo asociado a una especie de impresionismo intuitivo, surge, aquí más que nunca hasta entonces, de un intento de desintegración del cine clásico conservando sus ruinas y exponiéndolas a la manera de una extraña sinfonía, como esos compositores contemporáneos que conservan los tiempos difuminando los conceptos de armonía o melodía para que la música, la imagen en el caso de Malick, vague a la deriva en un ir y venir de sensaciones que nunca dejan de lado el aparato conceptual. En *El nuevo mundo*, por primera vez, Malick lleva al extremo esa estrategia consiguiendo una fluidez que, sin embargo, no elude ni las formas estructurales del relato, ni los síntomas de su disolución.

Al igual que la naturaleza reencontrada en *Malas tierras*, el paraíso de la convivencia

y la amistad en *Días del cielo* o las islas vírgenes de *La delgada línea roja*, las primeras imágenes de *El nuevo mundo* pretenden formalizar una idea visual de lo que está por venir y, por lo tanto, de una felicidad posible. Hay una diferencia, sin embargo, pues aquí ese inicio también incluye un acto de violentación del territorio que marcará su destino. Es cierto que después vendrá el amor entre el capitán Smith (Colin Farrell) y la princesa india a la que se llamará Pocahontas (Q'orianka Kilcher), y luego la separación, el olvido del lugar donde se produce la armonía momentánea, la caída y el fin del sueño, pero no hay que olvidar ese inicio en el que un barco se acerca lentamente a las costas vírgenes de lo que será América y empieza, involuntariamente, su labor destructiva. Más que nunca, Terrence Malick asocia esa desintegración progresiva con el ritmo del cine, con el avance de las imágenes, con su carácter envolvente al paso de la polifonía de las voces en off, con los cortes bruscos y la conicción de que su verdadera naturaleza no está en el plano/contraplano o en el psicologismo, sino en una especie de alejamiento y acercamiento continuos que hablan, a la vez, de la belleza del mundo y de la imposibilidad de aprehenderla. Y eso es *El nuevo mundo*: el descubrimiento de una visibilidad plena (la de todas las cosas plenas) identificada con lo que pudo ser América (la materialización de ese deseo), hecha pedazos por el simple discurrir del tiempo, que todo lo corrompe. Por eso también el nuevo mundo, ahora sin curvas, era el cine como exaltado descubrimiento de una realidad resplandeciente cuya luz se va apagando poco a poco.

LOSILLA, Carlos. "América y el cine: *El nuevo mundo*", *Cahiers du cinéma-España*, nº 51, diciembre 2011.





PARA AMPLIAR

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de Básicos Filmoteca, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 · Valencia
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/videoteca_ivac@gva.es

"La luz es signo de fuego, de calor, de vida. Sin luz nada existe. La tumba es el dominio de las tinieblas".

Josef Von Sternberg

FILMOGRAFÍA SELECCIONADA DE TERRENCE MALICK

Malas tierras (Badlands, 1973)
Días del cielo (Days of Heaven, 1978)
La delgada línea roja (The Thin Red Line, 1998)
El nuevo mundo (The New World, 2005)

EN LA BIBLIOTECA

Edif. Rialto, 7ª planta
Pl. Ayuntamiento, 17 · Valencia
<http://opac.ivac-lafilmoteca.es>
ivac_documentacion@gva.es

BIBLIOGRAFÍA

BAILEY, Andrew. *Cinema Now*. Köln: Taschen, 2007.
CUETO, Roberto. *Dentro y fuera de Hollywood: la tradición independiente en el cine americano*. València: IVAC-La Filmoteca; Festival Internacional de Cine de Gijón, 2004.
RUBIO POBES, Coro. *La historia del cine. Estados Unidos: una mirada a su imaginario colectivo*. Euskadi: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.

DESPUÉS DE VER *EL NUEVO MUNDO* TE SUGERIMOS...

El asesinato de Jesse James por el cobarde Robert Ford (The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford, Andrew Dominik, 2008)

Terrence Malick y su vínculo con otros directores actuales

Werner Herzog
Tsai Ming-Liang
David Lynch
Claire Denis
Hou Hsiao-Hsien
Gus Van Sant
David Cronenberg

La huella de algunos cineastas en la obra de Terrence Malick

Josef von Sternberg
John Ford
F. W. Murnau
Jean Renoir
Jean Vigo
Alain Resnais
Robert Bresson
Stanley Kubrick

VILLALBA, Susana M. y PAYÁN, Miguel Juan. *Guía del cine independiente americano de los 90*. Madrid: Nuer, 1996.

WILLIS, Sharon. *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, London: Duke University Press, 1997.

ARTÍCULOS

AKNIN, Laurent. "Mythe, utopie et cinéma: à propos du Nouveau Monde de Terrence Malick", *Avant-Scène Cinéma*, nº 548, enero 2006.
AUBRON, Hervé. "La princesse et l'empereur", *Cahiers du cinéma*, nº 610, marzo 2006.
BÉGHIN, Cyril. "Princesse montage", *Cahiers du cinéma*, nº 617, noviembre 2006.

CASAS, Quim. Estudio Terrence Malick, *Dirigido por*, nº 414, septiembre 2011.
DOMENACH, Élise. "Sublime Malick: chanter notre terre, scruter l'horizon, soigner la boue", *Positif*, nº 568, junio 2008.

FRAISSE, Philippe. "Les voix sauvages de Terrence Malick", *Positif*, nº 591, mayo 2010.

HENRY, Michael. "Terrence Malick", *Positif*, nº 540, febrero 2006.

KUROSAWA, Kiyoshi. "Les années 2000 de...: la trajectoire de grands auteurs vue par des cinéastes", *Cahiers du cinéma*, nº 652, enero 2010.

MARAÑÓN, Carlos. "El nacimiento de una nación", *Cinemanía*, nº 126, marzo 2006.

RODRÍGUEZ, Hilario J. "Lo viejo y lo nuevo", *Dirigido por*, nº 353, febrero 2006.

TAUBIN, Amy. "Birth of a Nation", *Sight & Sound*, vol. XVI, nº 2, febrero 2006.

ORGANIZA



ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

COLABORA

