

Terrence Malick. Una meditación sobre el sentido de la vida

Sixto Castro (Universidad de Valladolid)

Alfredo Marcos (Universidad de Valladolid)

1. Introducción

Quizá el mundo, la vida en general y la de cada uno de nosotros carezcan al fin y al cabo de sentido. Pudiera ser. Pero es un hecho que lo buscamos con ahínco. El ser humano ansía el sentido. Aristóteles afirmó que el hombre, por naturaleza, desea el saber. Y saber, para el filósofo griego, es tanto como conocer las causas, principalmente la causa final. En suma, nacemos con hambre de sentido.

Nuestras bases biológicas y psicológicas parecen conspirar para ello, nos impulsan hacia la búsqueda de objetivos, nos invitan a decidir y a entender nuestra acción en términos de propósitos. Caminamos hacia el lugar que nuestra vista marca como meta. De otro modo no habríamos sobrevivido. Es nuestra forma de inserción en el espacio, vivido siempre de modo vectorial. Y el lenguaje más común recoge esta experiencia básica en frases hechas, como “en vistas a”, que indican finalidad. Por otra parte –o quizá en continuidad con lo dicho–, nuestra psique consciente está construida bajo el esquema teleológico de los propósitos y los medios. Pensamos –realidad o ilusión– que nuestras decisiones y acciones se orientan hacia fines libremente adoptados como tales.

En virtud de esta pulsión de sentido, muchas culturas, remotas en el tiempo o exóticas, nos han legado sus relatos, sus mitos, sus cuentos y sus cantos. Constituyen, a su modo, búsquedas narrativas del sentido de la vida, en las que el mundo sale del caos inicial o de la nada para convertirse en *cosmos*, en algo ordenado y hermoso, donde el ser humano tiene su lugar y su función, donde cada persona encuentra su morada y su labor. Tenemos los días contados, nos advierte Paul Ricoeur. Los días que no contamos acaban por resultarnos ajenos, se nos pierden en la confusión y en la nada del olvido. Solo *tenemos*, solo integramos o asumimos como propio, aquello que logramos poner en un orden narrativo. En el relato cobra sentido la vida. Y es la vida dotada de sentido la que nos resulta *propia*. Podemos tenerla, nos la podemos *apropiar*, podemos vivirla como *propiamente* humana.

Los antiguos filósofos, y entre ellos los dos grandes, Platón y Aristóteles, también intuyeron un orden teleológico en la realidad, un sentido de la vida. Dios actúa en el cosmos aristotélico como atractor, como causa final y motor inmóvil de las esferas. En uno de sus más enigmáticos tratados, *De motu animalium*, el filósofo de Estagira explica el movimiento de los animales en términos de causa final. Se mueven *para* algo, para lograr algo, un fin. Y el ser humano, por supuesto, decide conscientemente su acción en función de los fines elegidos. Todo está lleno de sentido, más profundamente de lo que podríamos pensar. No es solo que los fines den sentido *desde fuera* a los medios, es que los medios *son* los propios fines concretados, efectuados, realizados. Así, tienen en sí mismos el sentido. El médico quiere sanar al enfermo, ejemplifica Aristóteles. Logra este fin gracias a ciertos medios, como la aplicación de calor. Desde una visión dualista, el calor es el medio, la salud el fin, y el medio cobra sentido en función del fin. Digamos que el sentido le viene dado desde algo exterior. Pero, según Aristóteles, el calor es el modo concreto en que se realiza la sanación, no algo externo a la misma. Luego, la acción del médico es medio y es fin a mismo tiempo, está en sí misma y desde el principio impregnada de sentido.

El mundo aristotélico reserva un lugar importante para el azar, pero, en su conjunto, en cada uno de sus seres, especialmente en los vivientes, y sobre todo en la acción humana, es un cosmos movido por fines, orientado, organizado, dotado de sentido.

Las líneas maestras del pensamiento de Platón y de Aristóteles se prolongaron y entrecruzaron a lo largo de la Edad Media. Se fundieron hacia el final de esta época con la imagen del mundo heredada de la tradición judeocristiana. Como enseña magistralmente Thomas Kuhn en su libro *La revolución copernicana*, esta fusión se completó gracias a la obra filosófica de Tomás de Aquino y a la obra literaria de Dante Alighieri. Entre ambos

dibujaron un cosmos organizado, hogar cálido para la estirpe humana. Señalaron el puesto que hemos de ocupar en este universo de las dos esferas, la terrestre y la celeste. Nuestro lugar sobre la Tierra nos permite mirar a lo alto, hacia la morada de Dios, pero nos condena a ser atraídos hacia abajo, hacia el simbólico y real lugar del mal. En este escenario se celebra a diario el drama de la vida humana, entre aspiraciones y tendencias. De nuevo todo cobra sentido.

Pero nosotros somos (post) modernos, hijos de una larga saga de descentramientos, de rupturas del sentido espacial y de deconstrucción de ordenaciones erradas. Es una historia mil veces (mal) contada. Copérnico sacó la tierra del centro, rompió el armónico universo de las dos esferas. Sin apenas habernos recuperado, Darwin nos hizo descendientes de esa Tierra minúscula y extraviada, mientras Freud nos informaba de que ni siquiera ocupamos el centro de nuestro yo. Copérnico, Darwin, Freud. Han sido hasta el hastío (mal) interpretados, y adoptados como héroes de la mitología moderna del sinsentido.

Un personaje de Shakespeare fungió como profeta involuntario de dicha mitología: “La vida no es más que una sombra en marcha; un mal actor que se pavonea y se agita una hora en el escenario y después no vuelve a saberse de él: es un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada”. Aquí la vida misma, en lugar de ser realidad contada, es narración, es cuento... que no significa nada. A falta de realidad que contar, el cuento mismo ha perdido todo su sentido. Casi por los mismos días, Calderón sentenciaba: “Que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”. En su verso asoma ya el mundo sin pies ni cabeza del inconsciente. Sus monstruos se enseñorean de la vida y del sujeto. Y poco puede hacer al respecto la nueva ciencia, nacida de la escisión entre hechos y valores, partidaria de la teoría en detrimento del relato. El mundo queda como hecho mostrenco: hay lo que hay. Nos resignamos. “Así es la vida”, decimos cuando no le vemos sentido.

Nietzsche llegó a tiempo para certificar la defunción de Dios y del sentido, el hundimiento del mundo de nuevo en la nada, en aquella nada de la cual los viejos relatos querían sacarnos.

Mas la resignación nunca ha sido total, la pulsión de sentido circula aun y siempre por nuestras venas, sin remedio. La modernidad ha buscado el sentido en el tiempo y en la libertad humana más que en el espacio. Hemos perdido nuestro *lugar* en el mundo, el puesto del hombre en el cosmos. Pero quizá tengamos un *momento* todavía en la historia y en el tiempo. No hay un lugar ya dado para nosotros. El mundo esta en construcción, evoluciona, y el ser humano más que lugar tiene misión, tarea, la que él mismo se da: la misión del progreso.

Ahora bien, esta última trinchera del sentido cae con la llegada de la posmodernidad. Ya la renuncia es completa, no hay mundo, no hay cosmos, solo fragmentos; cualquier relato es igual a cualquier otro: no hay metarrelatos. Cae también la idea de progreso, el futuro está abierto, sí, pero no es nuestro, no depende de nuestras decisiones. Ni siquiera nosotros somos ya nuestros. Aceptémonos como hechos también mostrencos, hijos del azar, del caos, del subconsciente. Somos resultado, más que proyecto. El arte es invadido por el absurdo, por la desfiguración y la inconcreción, el cine por la rebeldía sin causa. Sin causa final. El arte se convierte, así, en conciencia y mostración del sinsentido.

Digámoslo una vez más: el hambre de sentido es persistente, tozuda. No nos resignamos. Donde está el peligro –rezamos con Hölderlin–, allí mismo nace lo que salva. Ojalá. Y buscamos una ciencia nueva, una nueva alianza de la ciencia con el sentido, como la que nos propone el Premio Nobel Ilya Prigogine. Pues los enemigos del sentido son tres y son el mismo: la nada, el caos y el eterno retorno (que no nos lleva a ningún sitio). La ciencia contemporánea pugna contra estos enemigos. La termodinámica ha encontrado la flecha temporal de la entropía. Parece indicar: “hacia el abismo”. Es verdad. Pero al menos hay una dirección y un sentido, no un eterno y grácil bucle. Además, la evolución de los vivientes nos ha enseñado que la flecha de la entropía puede ser revertida, su pendiente remontada hasta altas cimas de complejidad y de organización. La cosmología se ha convertido casi en historia. El universo, al parecer, tiene un origen, no es eterno, se nos presenta como un

acontecimiento histórico entre otros posibles. Hay, por lo tanto una línea, una dirección y quizás hasta un sentido. Salimos de nuevo a su encuentro. Y, curiosamente, la ciencia de la nueva alianza recupera la narratividad, el recurso a la metáfora, el logos de la analogía, el lenguaje del relato junto al de la teoría. El ser humano tampoco tiene por qué entregarse sin más a la pulsión subconsciente. Puede trazar, entre condicionamientos biológicos y psicológicos sin cuento, un angosto camino de libertad hacia finalidades conscientemente elegidas. En varios frentes, pues, renace la batalla del sentido. Desde el fondo de nuestra naturaleza surge la voz que se niega a una rendición total, definitiva.

También en el arte observamos los brotes nuevos de la antigua ambición de belleza. Sabemos ahora, tras el paso por una conveniente –¿inevitable?– purga de ilusiones, que no resultará tan fácil retomar la búsqueda del sentido, porque el sentido no está *ahí*, ni a la mano ni a la vista. No podemos simplemente descubrirlo, ni decirlo, ni simplemente mostrarlo. No podemos tomarlo sin más. Hemos de crearlo. Tenemos que colaborar en su creación. He aquí nuestro trabajo: el sentido de nuestras vidas consiste en traer a la vida el sentido. En colaborar a traerlo, pues nuestra tarea tampoco es simple creación. Podríamos describirla con propiedad como *descubrimiento creativo* del sentido, descubrimiento creativo de un cosmos en ciernes, de un mundo irrepetible, único, que *aun* y *ya* se está haciendo.

Este es el contexto en el que se puede entender la obra artística de Malick. Hambre intensa de sentido. Búsqueda activa del mismo. Descubrimiento creativo del sentido de la vida. Como en las civilizaciones remotas o exóticas, el cineasta ha pulsado la cuerda de la narración para hacer sonar el sentido de la vida. Para crearlo y descubrirlo a un tiempo. Pero lo hace ya desde la renuncia a la primitiva ingenuidad, desde la conciencia de las dificultades, desde la convicción de que el sentido no está simplemente *ahí*. Con su obra, Malick labora en la siempre inacabada tarea de construcción del sentido, en su descubrimiento, creación y mostración. Pone al servicio de esta tarea medios nuevos, con los que no podían contar los viejos relatos, los recursos de una original y depurada narratividad cinematográfica.

Trataremos de explorar, en lo que sigue, las aportaciones que podemos obtener de su obra fílmica para el perenne y actual problema filosófico del sentido de la vida. Nos centraremos muy especialmente en dos de sus películas: *La delgada línea roja* (LR) y *El árbol de la vida* (AV).

2. La delgada línea roja y El árbol de la vida

LR y AV son dos películas de Terrence Malick, quien, antes de dedicarse al cine, estudió filosofía en la *Universidad de Harvard*, entre los años 1961 y 1965. Fue discípulo allí de Stanley Cavell. Se impuso la tarea de relacionar los pensamientos de Heidegger sobre (y contra) la epistemología con el análisis de la percepción de Russell, Moore y C.I. Lewis. Después se fue a investigar al *Magdalen College*, en Oxford, para obtener el bachiller en filosofía. Dejó Oxford porque quería escribir su tesis de doctorado sobre Kierkegaard, Heidegger y Wittgenstein, pero Gilbert Ryle le dijo que debería escribir sobre algo “más filosófico”. Ingresó como profesor de fenomenología en el *MIT*, y trabajó también como traductor de Heidegger. Ejerció, asimismo, como periodista para el *New Yorker* y la revista *Life*. En 1969 publicó su edición bilingüe de *De la esencia del fundamento* de Heidegger. Se integró más tarde en el *Center for Advanced Film Studies* del *American Film Institute*, con sede en los Ángeles. Así, Malick, no se sabe muy bien por qué, decidió pasar de la filosofía al cine. No resulta extraño, pues, que sus películas se interpreten en términos filosóficos. Pero lo más sensato es ir a las cosas mismas y leerlas, no como una ilustración de ideas filosóficas, sino, quizá, como una forma de filosofar, de argumentar y de razonar.

La obra de Malick se reduce, hasta el momento, a cinco películas, de las que LR (*The thin red line*, 1998) es la tercera (con un lapso de casi 20 años después de las anteriores) y AV (*The tree of life*, 2011) la quinta. La primera fue *Malas tierras* (*Badlands*, 1973), a la que siguió *Días de cielo* (*Days of Heaven*, 1978); y la cuarta fue *El Nuevo Mundo* (*The new World*, 2005).

LR sigue la novela, más o menos autobiográfica, de James Jones, de 1963, que evoca la sinrazón de la guerra, la camaradería y la intensidad emocional de las relaciones entre los miembros de una compañía. El personaje principal de la película de Malick, Witt, es una figura marginal en la novela de Jones, que allí aparece como un individuo problemático, testarudo, aunque ya tiene el carácter de individuo solitario, que probablemente le sirva a Malick para transformarlo en una figura filosófica, remedo de Wittgenstein (Tovar 2012: 9), que acaba muriendo al final de la película, cosa que no sucede en la novela. Otros personajes son invenciones de Malick, como el capitán Staros. LR trata de los sucesos de la batalla de Guadalcanal en noviembre de 1942, cuando el ejército de los EE.UU. luchaba contra los japoneses en el pacífico.

LR es una película de guerra, pero bastante *sui generis*: es una película de guerra del mismo modo que la *Ilíada* homérica es un poema bélico. No es una película histórica, sino la historia de un hecho heroico, de la muerte, el destino, el sacrificio. Es también una historia de amor, tanto erótico como compasivo, cuya cuna es el combate militar, y de miedo al deshonor. Estas dos ideas fuerza se comprimen en la frase pronunciada por un capitán Staros en primer plano, rezando: “No me dejes traicionar a mis hombres”.

De hecho, al comienzo de la batalla, el coronel Tall se dirige a Staros en griego, describiendo el amanecer como “*eos rhododáktylos*”, “aurora de dedos rosados”, expresión de la *Ilíada*. Sin duda, la intención es épica y mítica. El lenguaje es lírico y a veces metafísico. Como en la *Ilíada*, lo importante no es la guerra, sino los personajes individuales. Si establecemos un paralelismo entre la Troya de Homero y Guadalcanal, LR cuenta la prehistoria del imperio americano, al igual que Homero lo hace con la prehistoria de la supremacía helena. Como buen mito fundador, muestra la necesidad de un enemigo en el acto de fundación, al tiempo que describe la intimidad extraña con ese enemigo, como se constata en diversos momentos de la película, y de modo especial en las imágenes de los soldados americanos sentados junto a los japoneses capturados, rodeados todos ellos de cadáveres y de basura.

Por su parte, AV es una obra escrita y dirigida por Terrence Malick. Ya el título está cargado de profundas resonancias. Por un lado remite a la metáfora preferida de Darwin, cuyas teorías han sido (mal) interpretadas por algunos en términos nihilistas. Por otro lado es también una metáfora bíblica (Salmo 1). En este caso, remite a la cruz de Cristo, en cuyas doctrinas cree ver Malick una promesa de sentido. Una promesa no carente de riesgo y de dificultades, pues con dificultad y riesgo se enfrenta al problema del mal. En cierto modo puede entenderse esta película como una continuación de LR, en la que algunos de los temas allí planteados adquieren una respuesta más específica.

Entre otras razones, hemos seleccionado estas dos películas por la conexión temática que hay entre ellas. Ambas plantean el problema del sentido y su mayor escollo, el problema del mal. También porque en la respuesta que dan ambas se aprecia una secuencia, que va desde posiciones más naturalistas o panteístas hasta posiciones más teístas. AV puede ser vista como una relectura del libro de Job, la reinterpretación de esta obra para los tiempos actuales.

3. Estructura narrativa y recursos cinematográficos

Ambas obras de Malick son películas líricas, con excelentes diálogos y con escenas de acción de maravillosa fotografía. Pero el núcleo del film está apoyado en la técnica favorita de Malick: la voz en *off* -masculina en LR, masculina y femenina en AV-, que aparece también en *Malas tierras* y en *Días de cielo*. En esta última se trata de las voces de dos mujeres que salen a ver el mundo. Esta técnica le permite al personaje asumir una distancia de la acción y una complicidad con el público. Las voces en *off* pueden entenderse como intuiciones de la conciencia o como cuestiones que no pueden responderse, pero que enmarcan las acciones humanas. En todo caso, plantean constantemente preguntas que provocan una corriente de pensamiento reflexivo que se mantiene aparte de las acciones de los personajes. Las reflexiones de las voces en *off* no motivan las acciones de los personajes, aunque en muchas

ocasiones representan cómo estos conceptualizan su compromiso con el mundo (Davies 2009: 577).

Algo semejante se logra también mediante el uso de la banda sonora, que nos comunica la sensación de lo que sucede apelando a nuestras emociones y sentimientos, más que al intelecto. Así se ve en la espléndida banda sonora de Hans Zimmer que inunda LR, y que está muy emparentada con la pieza de Charles Ives *The unanswered question*. Contiene *leitmotifs* que puntúan y recapitulan la acción. También se aprecia en la espléndida selección musical que recorre AV. Igualmente, la presencia de sonidos naturales de agua y pájaros se aprecia en todas las películas citadas. La brisa está presente en *Días del cielo*. Es semejante a los sonidos del viento en LR y de los soldados que se mueven por la hierba de Kunai a medida que la compañía Charlie asciende la colina hacia la posición enemiga. Estos sonidos denotan una naturaleza omnipresente que enmarca el conflicto humano. Todo esto reaparecerá de modo apoteósico en AV, donde se hace bueno aquel pensamiento pascaliano: “La naturaleza tiene perfecciones para hacernos ver que es la imagen de Dios, y tiene defectos para hacernos ver que no es más que su imagen” (Pascal, *Pensamientos*, 934-580).

El estilo cinematográfico-formal de Malick conforma nuestras respuestas afectivas a la película –y no, o mínimamente, las cognitivas–, en la medida en que destaca rasgos de la experiencia que sólo pueden ser comunicados apelando a los sentidos (Coplan, 2009). Eso lo hace mediante tres recursos: una perspectiva muy subjetiva, imágenes y sonidos impresionistas y una narración episódica. Ni LR ni AV tienen la estructura de planteamiento, nudo y desenlace, sino de una serie de momentos discretos, vívidos, cuyo significado individual no está del todo claro. La narración, como nuestro mundo postmoderno, está hecha de fragmentos, de briznas de cotidianidad y añicos de belleza. Es lo que Noël Carroll llama narración erótica, que se desarrolla por medio de preguntas y respuestas. Al comienzo de ambas películas se hace una pregunta, y a lo largo de las mismas Malick trata de responder a esa cuestión, que genera nuevas preguntas que se van respondiendo por el camino, según el principio kantiano de que la respuesta de una pregunta conduce a nuevas preguntas.

Es fundamental, también, desde el punto de vista narrativo, la colocación de la cámara, fija en unos casos, móvil y al nivel de los ojos de los protagonistas en ciertas escenas. La cámara vagabundea entre el paisaje, los personajes y el espectador. En muchas fases, significativamente, nos hace apuntar la mirada hacia arriba. Otras veces las escenas de *steadycam* y de cámara al hombro, imponen un cambio de ritmo. Junto a ello, el control de la luz, el enfoque constante de la luz que atraviesa entre los árboles, la niebla y el humo –que hacen que uno vea la luz como tal, como en un cuadro de Rembrandt, del que Danto ha dicho no que pinta la luz, sino que es acerca de la luz–, nos recuerdan la equiparación tradicional entre la luz y lo divino, lo agapeico, presente en toda la belleza representada en ambas películas. Las dos se enfrentan a la visión instrumentalista propia de la guerra y de la vida cotidiana. La visión instrumentalista nos impone la obligación de ser “importantes” en la vida cotidiana, o de matar y sobrevivir en la guerra. La belleza-bondad de la naturaleza es destruida por el terror de la tecnología, pues la colina de LR, bella en sí, se convierte en algo que hay que “tomar”, como la vida misma se vuelve algo en lo que hay conseguir cosas, enriquecerse, hacerse a sí mismo, controlar el propio destino. Está presente aquí directamente la crítica heideggeriana a “nuestra imagen del mundo”, e indirectamente toda la crítica posmoderna a la razón instrumental, así como el papel heideggeriano del poeta, quien revela la presencia del ser a través del lenguaje. Cabe pensar que Malick expresa la crítica ontológica de Heidegger a la tecnología, así como el papel que Heidegger da al poeta en tiempos de miseria, al revelar, por medio del cine, la presencia del ser en el lenguaje. Las voces en *off* harían este papel.

Podría interpretarse en este mismo sentido la separación entre visión y tacto que propone la película: la visión como deshumanizadora, distanciada, objetivizadora e instrumentalizadora que aparece en todas las escenas de conquista, frente a lo táctil de un mundo que propugna la calma, la serenidad heideggeriana, y que posibilita la captación de las cosas como sensibles y

sentientes. Todo esto lo muestra Malick mediante un uso de la cámara que algunos autores han equiparado con el estilo pictórico que Wölfflin asocia al arte barroco (a diferencia del lineal) (Davies 2009b: 57). Como conciencias encarnadas, el mundo nos toca no sólo físicamente, sino también emocionalmente, y despierta memorias que permean nuestra conciencia, especialmente cuando nuestra naturaleza animal está más en riesgo.

4. Meditación sobre el sentido

Un elemento esencial es la presencia masiva de la naturaleza, en general en todas las películas de Malick, pero especialmente en LR y, cómo no, en todos los procesos cósmicos y de biogénesis retratados tan magistralmente en AV. La primera película se abre con la escena del cocodrilo entrando en el estanque (cocodrilo que aparece de nuevo hacia el final, capturado por los hombres de la compañía Charlie). Entre imágenes de una jungla densamente poblada de árboles, oímos la primera voz de la película, inidentificada: “¿Qué es esta guerra en el corazón de la naturaleza? ¿Por qué compite la naturaleza consigo misma, la tierra con el mar? ¿Hay un poder vengador en la naturaleza? No un poder, sino dos”. “La guerra en el corazón de la naturaleza” se anuncia como el tema principal de la película a través de la voz en *off*. He aquí una de las delgadas líneas rojas, la que separa la guerra de la naturaleza. Viene inmediatamente a la memoria el célebre aforismo de Heráclito: “La guerra es el padre de todas las cosas”.

La guerra de Heráclito es la lucha interna a la propia naturaleza. Junto a ella, Malick retrata una guerra humana, que se lleva a cabo en medio de esa belleza natural inmensa. Constantemente tenemos imágenes de los árboles, las lianas, los pájaros, sentimos la presencia de los sonidos naturales de las aves, el viento en la hierba, el agua, las olas. La naturaleza es como un poder inevitable, una fuerza que enmarca la guerra humana, pero que es indiferente a las finalidades humanas, al igual que sucede en *Malas tierras* o en *Días de cielo*. Puede ser que la concepción de la naturaleza que nos presenta Malick sea totalmente *naturalista*, según algunos, como Simon Critchley (Critchley, 2009): la naturaleza, sin encanto, es una fuerza que da marco al drama humano de la guerra, pero que es indiferente a los propósitos humanos. Para otros, el tema de la película es la impenetrabilidad de la naturaleza misma: ¿es cruel o es amable, bella o fea? Otros leen la naturaleza representada por Malick como un signo poderoso de un bien superior, como un reino espiritual, en comunión con el cual se pueden trascender las luchas individuales presentes en la guerra. De ahí las imágenes de luz, viento, árboles, como signos de la existencia de otro mundo, expresión del trascendentalismo emersoniano, que propugna el contacto directo con la realidad mediante la observación y la intuición. La naturaleza y el alma, para Emerson, son los elementos que construyen el universo, y el individuo puede conseguir una suerte de unidad con el mundo mediante la comunión con la naturaleza. A favor de esta lectura militaría, por ejemplo, la voz de Witt que refiere a un alma única, al brillo de todas las cosas, a la necesidad de ser parte de un gran yo (Davies, 2009b: 46-48).

La narración de LR se organiza en torno a diversas relaciones, pero sólo nos vamos a centrar en una: la que se da entre el sargento Welsh (Sean Penn) y el soldado Witt (Jim Caviezel). Lo que aquí se juega es la cuestión del sentido, que queda clara en el primer diálogo entre ambos, una vez que Witt ha sido arrestado por haberse ausentado sin permiso en el pueblo melanesio. Se nos muestran a través del mismo las escenas de armonía comunal que abren la película. Para Welsh, “en este mundo un hombre no es nada y no hay más mundos”. A lo que Witt le replica: “Se equivoca. He visto otro mundo, aunque a veces creo que lo he soñado”. Y Wells añade: “Usted ve algo que yo nunca veré”. Welsh no cree en nada. Para él todo es una mentira, y él mismo debe volverse una isla. Pero frente al nihilismo de Welsh está, según algunos, el panpsiquismo metafísico emersoniano de Witt: “Quizá todos los hombres tienen un alma grande, y todo el mundo es parte de ella, todos los rostros son el mismo hombre, un gran yo”.

La propuesta de LR puede entenderse fácilmente en términos panteístas, más comprometidos con el naturalismo de Emerson que con la filosofía heideggeriana, pero el deje de Heidegger no desaparece en ningún caso. Esta misma dialéctica está presente en AV, pero aquí se avanza claramente hacia un teísmo cristiano: el panteísmo se personaliza. La flecha del sentido apunta ahora más hacia un Dios personal que hacia una naturaleza impersonal. El panteísmo que puede intuirse en las respuestas de Witt encuentra ahora su réplica cristiana en el dilema planteado al comienzo AV. Dicho dilema se expone bajo la forma de una elección entre dos caminos: el de la naturaleza y el de la gracia (lo divino). Esta última “no trata de complacerse a sí misma, acepta ser insultada, olvidada y rechazada. Pero la naturaleza sólo quiere complacerse, dominar y siempre encuentra razones para ser infeliz cuando todo brilla en torno a ella y el amor sonrío en todas las cosas”.

Este tema está previsto en LR, en la dicotomía entre Witt, quien encarna al místico que constantemente pregunta –¡tan heideggerianamente!–, y Welsh, quien hace afirmaciones categóricas y tiene de antemano las respuestas para cada interrogante. Sin preocuparse por sí mismo, y preparado para sacrificarse por sus camaradas, Witt ve todas las cosas y personas con impassibilidad, y ve belleza y bondad en todo. Donde Welsh ve sólo dolor, Witt ve gloria. Welsh no puede creer en lo que Witt cree, no puede contemplar la gloria y, en el fondo, no siente nada más que dolor. Frente a la tumba de Witt pregunta: “¿Dónde está ahora tu destello?”, lo cual puede ser una pregunta para sí mismo. La recompensa para el compromiso metafísico de Witt es la muerte. Este compromiso metafísico alimenta su valor en el combate y su compasión por el enemigo, como cuando mira al rostro de un japonés muerto, medio enterrado, que le habla: “¿Todo el mundo te quiere? A mí también me querían. ¿Acaso imaginas que tu dolor será menos intento porque amabas la bondad o la verdad?”

Pues bien, estas preguntas, naturalistas en LR, adquieren un aspecto trascendente en AV: en las escenas iniciales conocemos que uno de los hijos ha muerto, y la madre, en su duelo, puesto que ha elegido el camino de la gracia, afirma que su hijo está en las manos de Dios, porque siempre lo ha estado, y recita un salmo: “No temeré ningún mal, porque tú estás conmigo”. “Dios nos lo da y nos lo arrebató, es así”, dice la mujer que habla con la madre, citando a Job: “Dios envía moscas a las heridas que él debería curar”.

Cuando Witt, en el barco, habla por primera vez con Welsh, y le dice que ha visto otro mundo, se refiere tanto al paraíso melanesio como a la calma de su madre moribunda, es decir, el mundo al que se refiere tiene que ver con la esfera estética de la inmortalidad, el brillo, la gloria, que son evidentes en todas las cosas cuya belleza es clara, especialmente en ese paraíso donde los seres humanos viven en armonía con la naturaleza, con la muerte y entre sí. Esa es la razón por la que abandona la guerra. Pero la batalla de Guadalcanal cambia la perspectiva que Witt tiene de la inmortalidad, de lo estético a lo espiritual. Pasa por la oscuridad del mundo, viendo mundos que se desvanecen, y ahora comienza a aceptar la oscuridad para después ver mejor la luz: en su mundo las cosas brillan de un modo que nunca habían brillado antes. Witt pasa de ver la luz en los niños melanesios, a verlos luego amenazados por la oscuridad, y finalmente a percibir la luz en las rocas, en Welsh, e incluso en medio del mundo que colapsa. La imagen del pájaro que muere es, para unos, dolor sin respuesta; para otros es la gloria, el pájaro que nace. Para Witt, la luz y la oscuridad del mundo residen juntas en todas las cosas. Así desaparece sin morir, al unirse a la luz que ha aprendido a experimentar.

Para una cierta mentalidad, el mundo es, sin más, un conjunto de hechos perfectamente descriptibles por la ciencia y la razón, sin lugar para el espíritu. Eso queda claro en el sargento Welsh, en el consejo de cerrar los ojos que dirige a Witt, porque sólo hay estas rocas, este mundo y no hay nada por lo que morir. Así, se vuelve invulnerable al colapso del mundo, porque no tiene un mundo significativo que pueda colapsar (Dreyfus & Salazar 2009: 35). Sólo es vulnerable a su propia desaparición. Y sin embargo, parece que en su relación con Witt no está tan claro que no tenga mundo, más bien queda sugerido que anhela algo, quizá la gloria, la luz, la chispa de Witt por la que se pregunta ante su tumba. Witt está abierto a un

mundo indestructible y, como Welsh, es invulnerable al colapso del mundo, porque no tiene un mundo en sentido heideggeriano: la iluminación espiritual que logra le abre a un mundo que nunca puede colapsar. Buena parte de la película se la pasa consolando a los soldados moribundos, con calma, sin miedo a su último suspiro, porque ha visto otro mundo, ha tocado la gloria, ha experimentado la luz, justo lo contrario que Welsh. La invulnerabilidad de ambos los acerca. En el final de un mundo, parece que el invulnerable conforta al vulnerable. Witt encarna el polo de la confianza metafísica en una bondad que apunta a un origen agapeico (Desmond 2003); Welsh representa el polo de la desconfianza metafísica que surge del carácter precario de la finitud humana. Witt tiene un sentido ontológico de gratitud por la bondad del ser; Welsh es consciente de la fuerza destructiva del mundo y sólo se preocupa por sobrevivir.

Witt se pone constantemente en peligro, pero lo distintivo de él es que en el núcleo de su sensación de mortalidad yace la cuestión metafísica de la inmortalidad, como se ve en las escenas iniciales del poblado melanesio, cuando habla con su amigo sobre la muerte de su madre y reflexiona sobre la inmortalidad y el último suspiro, la calma. Si de aquí pasamos al momento de la muerte de Witt, cuando en un acto de altruismo se muestra como señuelo para alejar al escuadrón japonés hasta llegar al claro en el que es rodeado por los japoneses, percibimos que, tranquilo, se da cuenta de que va a exhalar su último suspiro, en una escena larga, musical, con un zoom en la cara de Witt. Está calmado. La cámara se aleja y, en un plano medio, se le ve alzando los brazos cuando le disparan. Malick pasa a imágenes de la naturaleza, árboles, agua y pájaros. Y la película comunica calma, serenidad. En un pasaje de 1929, de *¿Qué es metafísica?*, Heidegger distingue la angustia del miedo. La experiencia de la angustia, para Heidegger, es una especie de paz o calma (*Ruhe*). De modo semejante, en el breve escrito de Blanchot *El instante de mi muerte*, el protagonista se describe a punto de ser fusilado por los alemanes, un hecho del que escapa, pero describe el sentimiento como “un sentimiento de ligereza extraordinaria, una suerte de beatitud”, lo que nos recuerda la frase del *Tractatus* de Wittgenstein: “Vive eternamente quien vive en el presente” (6.4311). En el núcleo de LR reside esta experiencia de calma frente a la muerte, una clase de experiencia, en el momento de la extinción, que puede equipararse con la inmortalidad, experiencia que enmarca la sangrienta acción de la guerra.

Tras ver LR nos sentimos en calma, acompañados por la voz de Witt: “Oh, alma mía, déjame entrar en ti. Mira a través de mis ojos, contempla las cosas que creaste, mira cómo brillan”. Las cosas son y se las deja ser, no se las moldea para un propósito humano, no se las “ve como”. Le vemos nadando de nuevo con los niños, y las últimas imágenes de la película son de niños en un bote, pájaros coloridos en un árbol y un coco germinando en el mar, todos brillando, connotando la vida que simplemente está ahí, independientemente de nuestras intenciones. E incluso la frase final de Welsh: “Si no llego a conocerte en esta vida, déjame sentir tu presencia. Una mirada de tus ojos y mi vida será tuya”.

El panteísmo de LR adquiere fuerza, tanta que nos hace salir del mismo, ir más allá, puesto que el panteísmo, en último término, y como señaló Schopenhauer, no deja de ser un ateísmo cortés. Aporta sentido a la vida, sí, pero tal vez un sentido incompleto. Por eso la naturaleza cumple en AV un papel totalmente distinto. Ya no es el todo, el campo de lucha, ni la indiferencia. Es la respuesta que la madre recibe cuando le pregunta a lo divino: “Te fui fiel, ¿por qué? ¿Dónde estabas?” ¿Qué sentido tiene el sufrimiento? Y ahí es donde Malick introduce su fantástico despliegue de la creación –imágenes del universo, de su historia– con el fondo musical de la *Lacrimosa* de K. Preisner. Es la respuesta, semejante a la que Dios da a Job, como se nos indica en la cita inicial (Job 38, 4-7): “¿Dónde estabas tú cuando yo echaba los cimientos de la tierra?” Y mientras se “muestra”, la madre sigue preguntando. “Contéstame”. Pero no hay palabras, sólo galaxias, nebulosas, soles y, entre todo ello, la Tierra y la evolución de la vida, sublime, cuya existencia reflejaría la infinita creatividad del creador. De hecho, la voz en *off* de Jack, tras la escena en la que aparece el dinosaurio que acaba de adquirir una cierta “proto-conciencia moral” al perdonar la vida a su congénere, y

una vez que vemos el meteorito que cae y probablemente provoca su extinción, en cierto modo certifica esto, cuando afirma: “Me hablabas a través de ella”. La naturaleza de LR, instancia última, ahora es símbolo y mediación. “Antes de saber que te amaba, creía en ti”. No se ama la naturaleza, sino que la naturaleza, la belleza natural, nos permite, en un proceso de libre juego, considerar su fuente.

EN AV la pregunta se plantea de esta forma: “¿Cuándo tocaste mi corazón por primera vez?”. Y no hay una respuesta verbal: sólo la imagen de su madre. El efecto Kuleshov, que consiste en enlazar dos imágenes para dar lugar a una nueva comprensión, se pone aquí en forma de pregunta (verbal)-respuesta (imagen). Y luego se nos cuenta cómo cada uno es querido, cuidado en la familia, se nos relata el aprendizaje, los celos, los límites... Y la madre, con su hijo en brazos, señala al cielo y dice: “allí vive Dios”. En la película *El cuervo* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994) hay un momento especialmente impactante en el que el protagonista impide que una mujer que tiene una hija se drogue, con el argumento de que “madre es el nombre que los corazones y los labios de los niños dan a Dios”. En su obra *Rumor de ángeles*, Peter Berger reflexiona sobre esto acudiendo a determinados fenómenos que actúan como signos de trascendencia, uno de los cuales es la confianza en un orden, el orden postulado que se hace patente en la madre cuyo hijo se despierta en medio de una pesadilla, y ella, acudiendo en su consuelo, le asegura que todo está bien. La madre no le miente al hijo, aunque el defensor de un naturalismo estricto así lo crea: la tranquilización que opera la madre implica un juicio sobre la realidad en cuanto tal (Berger 1975: 100-101). Y es que en AV, frente al padre, que para ser justo y hacer fuertes a sus hijos se va convirtiendo en tirano, la madre, que ha optado por el camino de la gracia, incluso levita físicamente y pide a sus hijos que se ayuden uno a otro y que amen a todo el mundo, que perdonen. La madre espera a sus hijos incluso una vez que ellos se han entregado al mal, como un proceso de aprendizaje. A la pregunta del hijo –“¿por qué nacería?”– responde besándole.

Lo que C. S. Peirce llama el “argumento olvidado” para la existencia de Dios procede en esta línea. Permitamos que la mente de alguien se comprometa en el *musement*, en la contemplación desinteresada y no regulada, el vagabundeo del pensamiento –de la cámara-, el pensamiento que juega libremente con la naturaleza y la conciencia, observando patrones, paralelos, contrapartes, analogías y regularidades, y procediendo a conclusiones a partir de éstos. Comenzando por el puro ensueño de la receptividad, se acomoda en la observación centrada, y a partir de ahí pasa a la reflexión (*musings*), y por ello a la hipótesis, no forzada, de que tras los fenómenos naturales y mentales hay una fuente común: Dios.

Este Dios, *ex hypothesi*, es la fuente y el fin de todas las cosas, el origen de todo lo que valoramos y apreciamos, cuyo conocimiento y adoración es nuestro fin supremo. Nos inclinamos hacia esta idea al investigar, contemplar y quizá al anhelar su verdad. Más allá de este estadio de razonamiento está el propio “argumento olvidado”, en el que se valora y reivindica la eficacia de la hipótesis que ha surgido previamente de modo natural. Se reconoce que una creencia espontánea en Dios, no dirigida y casi universal, tiene implicaciones: una hipótesis especulativa se vuelve una exigencia para la propia vida. De postular a Dios como la fuente del orden, uno pasa a considerar cuál es la importancia práctica de eso; y al pensar esto por medio de una especulación desocupada, se convierte en un estado de creencia establecido y exigente. Es decir, nos sorprende la capacidad de Dios para organizar los diversos aspectos de nuestra vida intelectual, para proporcionar una meta unificadora para la vida práctica y, en general, para mejorar la condición humana.

Peirce afirma que: “Cualquier hombre normal que considere los tres Universos¹ a la luz de la hipótesis de la Realidad de Dios, y prosiga esa línea de reflexión en la soledad científica de su corazón, llegará a conmoverse hasta las profundidades de su naturaleza por la belleza de esta idea y por su augusta practicidad [...] Ahora bien, el estar deliberada y completamente

¹ Según Peirce, los *tres universos* son el de las puras ideas, el de la actualidad bruta de las cosas y los hechos y el de las conexiones y los signos (Peirce 1935: 6.455).

preparado para conformar la propia conducta de acuerdo con una proposición es ni más ni menos que el estado de la mente llamado Creer tal Proposición” (Peirce 1996: § 467, p. 78-79).

Dicho de otro modo, la línea peirceana de argumentación es sencilla. Dejados a sí mismos, los seres humanos transitan por varios estadios cognitivos en los que pasan de 1) registrar las cosas como no ordenadas y no reguladas a 2) verlas como conectadas, aunque aún no de modo inteligible y a 3) discernir orden en el dominio de la conciencia y en lo que se presumen sus correlatos objetivos. Este desarrollo cognitivo induce otro proceso inferencial, porque, al igual que viene a la vista el orden, también viene la hipótesis natural de una fuente ordenadora, y tal hipótesis puede someterse a examen científico y práctico. El argumento que sirve de base a Peirce es que, cuando salimos de nuestras preocupaciones inmediatas y dejamos que nuestras mentes entren en el juego libre y desinteresado al que Kant apelaba como explicación de lo estético, nos encontramos discerniendo un orden y una dependencia de la que no somos generalmente los autores. A partir de la fuerza de esa intuición, nos viene la idea de una fuente trascendente de orden y de sentido.

Pues bien, AV aborda cinematográficamente todas estas cuestiones. Es una puesta en imágenes del libro de Job, que emprende un amplio tratamiento temático del problema del mal y del sufrimiento. La dificultad innegable de dar respuesta a este problema ha convencido a muchos, a los largo de los siglos, del sinsentido de la vida. Por ello se trata de un problema clave.

En varias de las conversaciones de Job con sus amigos aparece la tesis tradicional de la retribución: en la base del sufrimiento de Job debe haber una culpa de Job mismo (Job 4,7ss; 8,4ss; 15,5ss.15; 22,4-7). Esta idea está presente en diversos pasajes bíblicos, como los salmos 37, 49 y 73, que parecen favorecer la tesis de “retribucionismo inmediato”, según la cual, Dios debe premiar ya en la vida terrena a los buenos y castigar en el mismo momento a los malos. Y se recoge en AV cuando un niño se ahoga y el personaje de Jack O’Brian niño se pregunta: “¿Se portaba mal?” “¿Dónde estabas? Dejaste morir a un niño. Dejarás que ocurra cualquier cosa. ¿Por qué yo debo ser bueno si tú no lo eres?” Aparece, como contrapartida, la relativización y superación de esta teoría en el Eclesiastés, para el que la suerte de los buenos en vida puede ser la que la teoría anteriormente citada adjudicaba a los perversos, y viceversa (Ecl 6, 1-12; 8, 12-14). También el libro de Job agudiza esta crítica a la inmediatez de la retribución divina, sobre todo en el capítulo 9.

En AV se ve bien durante la plática del oficio religioso, cuando el predicador cita a Job y desmonta con ello el esquema de la retribución: nuestra bondad no nos libra del dolor. Cualquiera puede ser víctima, independientemente de lo que haga o piense, pero, al mismo tiempo, y como Job, el predicador de la película se pregunta: “¿Por qué hay quien ve la mano de Dios cuando nos otorga algo y no la ve también cuando nos la arrebatata?” Es el tema de LR: unos ven dolor donde otros ven gloria, aunque materialmente estén ante la misma cosa. También ve a Dios, no sólo quien percibe su mirada, sino quien nota que le da la espalda. Cuando el padre es despedido y tiene que abandonar la ciudad, afirma que ha sido bueno, daba limosna, no faltaba al trabajo, pero... le echan del trabajo. Y tienen que irse de la ciudad. ¿Tiene esto sentido? Y sin embargo, su reflexión es: “Mirad la gloria que nos rodea, árboles y pájaros. Vivía en el pecado. Todo lo mancillé y no me fijé en la gloria. Soy un hombre estúpido”.

Luego, cabe superar el mal, pero ¿de dónde viene? Jack O’Brian, en AV, sostiene aquello que podríamos formular en palabras parecidas las de San Pablo (Romanos 7, 19): “Lo que quiero hacer, algo me lo impide. Hago sólo lo que odio”. Y, tras herir a su hermano, le pide perdón, porque “eres mi hermano”. Hay conciencia de que el mal moral existe, de que hay una ruptura en lo que “debería ser”. La hipótesis de Job es que el sufrimiento procede de la debilidad creatural, material y mortal del hombre (cf. Job 4ss). También leemos en Job una recomendación a inclinarse ante lo inexorable del ser y del obrar de Dios (cf. Job 11). La experiencia viva de Job se aíra ante tales ideas, insiste en su inocencia y llega a desear la

muerte y a acusar a Dios de anular a su propia criatura y de haber sido, desde siempre, enemigo de Job. Sólo desde esta perspectiva aparece en su justo y trágico valor el discurso de Job, incluso en el culmen (9, 22-23), donde, resignadamente, Job clama que “Dios mata al inocente y al culpable; él se ríe de la angustia de los inocentes. Si no es él, ¿quién puede ser?” La víctima exige a Dios un encuentro para disputar judicialmente.

Job le pide a Dios una explicación de por qué un mundo bueno se ha vuelto hostil y, al final, lo que le convence, como señala Chesterton, no es la ordenada realidad de la creación, sino su enorme falta de razón: “Dios hace llover sobre el desierto donde nadie habita y hace crecer la hierba en el páramo” (Job 38, 26-27). La “sensación de maravilla ante las formas de las cosas, y ante su exuberante independencia de nuestras normas intelectuales y de nuestras triviales definiciones, es la base de la espiritualidad, y también del desatino”, dice Chesterton en su breve ensayo *Defensa del desatino*. Y también de la fe, dirá Chesterton en sintonía con Pascal, quien se quejaba de nuestra obsesión por imponernos reglas (de conocimiento, lógicas, etc.), que acaban por rechazar lo que ellas mismas no puedan medir.

En vez de mostrarle la inteligibilidad del mundo, el discurso de Dios, en el que parece que él mismo se maravilla de lo que ha hecho, le muestra a Job que el mundo está lejos de ser inteligible en su totalidad. Dios “proclama un orden superior al orden, una totalidad llena de sentido, dentro de la cual debe situar el individuo su propia recriminación. Aquí no se da explicación del sufrimiento ni explicación ética de ninguna otra clase; pero la contemplación del todo armónico inicia un movimiento que debe desembocar prácticamente en el abandono de una pretensión, es decir, en la renuncia a esa exigencia que formaba el fondo de las reclamaciones de Job, a saber, de esa pretensión de constituirse para uso particular un islote de sentido en el océano del cosmos, de labrarse un imperio en el seno de otro imperio” (Ricoeur 1969: 664-665). Job queda satisfecho, no porque se le ofrezca respuesta a su sentido perdido, sino porque se le ofrece sentido a su propia queja, no a un problema metafísico². “Quiero saber lo que eres, quiero ver lo que tú ves”. Esta es la última frase también en LR. Y así puede decir Jack O’Brien: “Entonces no sabía como llamarte. Ahora veo que eras tú. Siempre estabas llamándome”. Antes sólo conocía tu nombre, ahora he visto tu rostro.

D. Z. Phillips plantea la pregunta en otro ámbito, y en términos más wittgensteinianos: comprender el mundo como creación de Dios es ver un sentido en la vida. Este sentido no queda afectado por la existencia del mal en el mundo, ya que no se llega a la convicción del sentido por una inferencia a partir de este mal mundano (Phillips 1965: 67ss). No hay nada que diferencie los objetos que uno ve como gloriosos y otro como malvados. Y sin embargo, que se vea la gloria no significa que no se perciba que el mal existe. En un momento de AV aparece la pregunta por el origen del mal, en los ojos de los niños, que ven a un lisiado (mal físico) y a un delincuente detenido por al policía (mal moral). “¿Puede ocurrirle a cualquiera”, pregunta uno. Y la madre no responde, sólo es caritativa. “El único modo de ser feliz es amando. Si no sabes amar, tu vida pasará como un destello. Sé bueno con los demás. Asómbrate. Ten esperanza”, dice la madre.

Como señala Peter Winch en su capítulo *¿Quién es mi prójimo?* (Winch, 1987), donde comenta la parábola del buen samaritano, las respuestas que dan los diversos personajes que aparecen en dicha parábola constituyen en parte lo que se ve. Es decir, el objeto de la acción está, en parte, constituido por las respuestas que se le dan. El malherido sólo fue persona para el que se detuvo. Winch sostiene que el samaritano ve una imposibilidad -no es posible pasar

² El número de películas que podrían citarse a este respecto es enorme. Citaremos dos de referencia. Woody Allen, en *Manhattan* (1979) hace decir a su personaje Isaac Davis, mientras pasea con su novia en una calesa por la noche neoyorquina: “Tú eres la respuesta de Dios a Job”. Dios le dice a Job, tras la discusión: “Hago muchas cosas horribles, pero también sé hacer cosas como ésta. Y Job le habría contestado: Tú ganas”. También, en *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) Ingmar Bergman plantea la pregunta por la existencia del mal, supuesta la existencia de Dios, y la posibilidad de reconciliación.

de largo- que los otros no ven, y su respuesta es la que nos permite comprender qué es la ley divina, no a la inversa.

En la película de M. Night Shyamalan titulada *Señales* (*Signs*, 2002), en un momento especialmente inspirado, se distingue entre dos tipos de personas: los que creen que todo sucede por azar y que nada significa nada, y los que creen que todo tiene una razón y que alguien vela por ellos. En cierto modo, esta actitud de confianza básica capta en buena medida esa condición de “fiducia” que lleva a reordenar la propia vida y a manifestarla en una serie de prácticas, ritos, adhesiones y no sólo –aunque también– en unas actitudes proposicionales –“creo que”...”, “espero que...”–, que, ciertamente, no son falsables en el sentido comúnmente aplicado a las proposiciones científicas. Ahora bien, las respuestas religiosas no son comprensibles en términos de un “secreto” que constituya la respuesta a cierta pregunta y que, una vez descifrado, haría superfluo cualquier intento ulterior de indagación. En la novela de Douglas Adams, luego convertida en película *Guía del autoestopista galáctico* (*The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*, Garth Jennings, 2005), los personajes construyen un enorme ordenador para que responda a la pregunta por el sentido de la vida. Y la respuesta, tras muchos cálculos es: “42”. No sabemos qué hacer con esa respuesta que, en la ficción, es la respuesta. ¿De qué nos sirve saber el sentido de la vida? El sentido no se conoce, se siente.

5. Resumen conclusivo

El cine plantea con frecuencia problemas filosóficos. A veces nos ayuda a comprenderlos con profundidad y a buscar respuesta. En algunos casos –afirmaría Wittgenstein–, cuando la respuesta se puede *mostrar* pero no *decir*, el cine resulta el último recurso para seguir haciendo filosofía. Si en algún terreno es difícil el decir y perentorio el mostrar, ese terreno es el del sentido de la vida. Los dos filmes de Malick que hemos analizado contribuyen como pocos a plantear el problema del sentido y a mostrar las posibles soluciones. No hay soluciones fáciles, pues la belleza del cosmos es tan impactante como hiriente es el mal. Ante tal constatación podemos, sin más, acogernos al pesimismo nihilista. No es lo que hace Malick. Él pugna por el sentido, primero a través de una visión panteísta del cosmos, que se ve claramente reflejada en LR, más tarde ha través de un teísmo de raíz cristiana, cuya baza fundamental es el amor, como muestra en AV. Coincidamos o no con sus respuestas, lo innegable es que plantea, desde una magistral altura artística, las más hondas preguntas filosóficas.

Bibliografía

- Berger, Peter, 1975, *Rumor de ángeles*, Herder, Barcelona.
- Blanchot, Maurice, 2004, *El instante de mi muerte. La locura de la luz*, Tecnos, Madrid.
- Coplan, Amy, 2009, “Form and Feeling in Terrence Malick’s *The thin red line*”, en Davies, David (ed.), *The Thin Red Line*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Critchley, Simon, 2009, “Calm– On Terrence Malick’s *The thin red line*”, en Davies, David (ed.), *The Thin Red Line*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Davies, David, 2009, “Terrence Malick”, en Livingston, Paisley and Plantinga, Carl (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Routledge, Londres y Nueva York, pp. 569-580.
- Davies, David, 2009b, “Vision, touch and embodiment in *The Thin red line*”, en Davies, David (ed.), 2009b, *The Thin Red Line*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Desmond, William, 2003, *Art, Origins, Otherness: Between Philosophy and Art*, SUNY Press, Albany.
- Dreyfus, Hubert and Salazar, Camilo, 2009, “*The Thin Red Line: dying without demise, demise without dying*”, en Davies, David (ed.), *The Thin Red Line*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Heidegger, Martin, 2003, *¿Qué es metafísica?*, Alianza, Madrid.

- Malick, Terrence, 1998, *La delgada línea roja (The Thin Red Line)*.
- Malick, Terrence, 2011, *El árbol de la vida (The Tree of Life)*.
- Pascal, Blas, 1981, *Pensamientos*, en *Obras*, Alfaguara, Madrid.
- Peirce, Charles S., 1935, *Collected Papers*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, vols. 5-6.
- Peirce, Charles S., 1996, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- Phillips, D. Z., 1965, *The concept of prayer*, Routledge & Kegan Paul, Londres.
- Ricoeur, Paul, 1969, *Finitud y culpabilidad. La simbólica del mal*, Taurus, Madrid.
- Tovar Paz, Francisco Javier, 2012, *La delgada línea roja*, Akal, Madrid.
- Winch, Peter, 1987, "Who is my neighbour?", en *Trying to make sense*, Blackwell, Oxford, pp. 154-166.
- Wittgenstein, Ludwig, 1993, *Tractus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid.