

Miscelánea

Pablo Alzola Cerero

<http://orcid.org/0000-0002-3397-9505>

pablo.alzola@urjc.es

Universidad Rey Juan Carlos

Recibido

11 de Julio de 2018

Aprobado

7 de diciembre de 2018

© 2019

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.32.2.97-110

www.communication-society.com

2019 – Vol. 32(2)

pp. 97-110

Cómo citar este artículo:

Alzola Cerero, P. (2019). "Strangers and pilgrims": el arquetipo del migrante en el cine de Terrence Malick. *Communication & Society*, 32(2), 97-110.

“Strangers and pilgrims”: el arquetipo del migrante en el cine de Terrence Malick

Resumen

El arquetipo del migrante es un motivo recurrente del cine dirigido por Terrence Malick hasta la fecha: gran parte de sus personajes protagonistas comparten la condición de desplazados o migrantes. Este artículo se centra en analizar seis películas –pertenecientes a diferentes etapas de la filmografía de Malick– donde esta condición sobresale de modo significativo: *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978), *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998), *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005), *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), *To the Wonder* (2012) y *Knight of Cups* (2015). El objetivo de este estudio es reflexionar sobre el papel central que desempeña el arquetipo del migrante en la obra de Malick, mostrando en qué medida los rasgos esenciales de este arquetipo son heredados de la mitología estadounidense. En el fondo, esta vinculación entre cine y mito responde a un sustrato común: por un lado, el pensamiento de Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson en torno a la idea de América, recuperado en las últimas décadas por el filósofo Stanley Cavell; por otro, la leyenda de los primeros colonos de Nueva Inglaterra, donde el tema bíblico del éxodo y la figura del peregrino son fundamentales. Así, se pretende probar cómo –y explicar por qué motivo– tanto en la construcción de los personajes migrantes de Malick como en la representación mítica del migrante americano sobresale un mismo rasgo: la condición de “peregrino y extraño”.

Palabras clave

Terrence Malick, migrantes, Estados Unidos, puritanismo, John Bunyan, trascendentalismo, Stanley Cavell.

1. Introducción

Gran parte de los personajes protagonistas del cine dirigido por Terrence Malick hasta hoy presentan un rasgo común: su condición de desplazados o migrantes. Entre *Malas tierras* (*Badlands*, 1973) y *Song to Song* (2017) encontramos personajes que encarnan, con distintas variaciones, un modo particular de concebir el arquetipo del migrante. A grandes rasgos, sobresalen por un lado los personajes que atraviesan un éxodo territorial, como sucede con la pareja de amantes fugitivos en *Malas tierras* o *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978), con los soldados arrancados de su hogar en *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998) y con los colonos ingleses en *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005). Por otro lado, vemos personajes inmersos en un camino de búsqueda existencial, que tiene como consecuencia un viaje o éxodo interior: tal es el caso de Jack en *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), de Marina en

To the Wonder (2012), de Rick en *Knight of Cups* (2015) y de BV y Faye en *Song to Song*. Como afirma Rybin, "todos los personajes de Malick están embarcados en viajes inciertos" (2012, p. 139), los cuales tienen siempre dos dimensiones que se complementan: "geográfica y emocional" (McCann, 2007, p. 78) o, en otras palabras, territorial y existencial, exterior e interior.

En una de las pocas entrevistas realizadas al cineasta texano –publicada por *Le Monde* en mayo de 1979–, este volvía su atención sobre los migrantes junto a los que había trabajado de joven en las cosechas de trigo en Austin; en ellos se inspiró para filmar *Días del cielo*. Esta figura del migrante, sostenía Malick, está desapareciendo del imaginario de Estados Unidos debido a la masificación de las ciudades y a la progresiva inexistencia de espacios abiertos en el horizonte de los nuevos ciudadanos estadounidenses: "Vivimos en tiempos tan oscuros que hemos perdido gradualmente nuestros espacios abiertos. Siempre tuvimos esperanza, la ilusión de que había un lugar donde podíamos vivir, donde uno podía emigrar e ir incluso más allá" (Baby, 1979). Todos aquellos migrantes traían a sus granjeros un "sabor de territorios lejanos, de nuevos horizontes. Y los granjeros se sentaban a escuchar –fascinados– la historia de estos trabajadores". Malick añadía que los migrantes "estaban llenos de deseos, sueños y afanes, que espero impregnen el filme [*Días del cielo*] [...]. Si ven frente a ellos otra estación, otra cosecha, se sienten incapaces de asentar su vida" (Baby, 1979). A través de estas declaraciones, el cineasta estaba reivindicando la importancia del migrante como arquetipo hondamente enraizado en el imaginario sociocultural estadounidense.

El propósito del análisis fílmico que aquí se presenta es doble: por un lado, definir el arquetipo del migrante mostrado por la obra de Terrence Malick y, por otro lado, discernir en qué medida esta representación altera o consolida el mismo arquetipo procedente del imaginario estadounidense. Con respecto a esta última posibilidad, Orr y Mottram coinciden en definir el cine de Malick como "inseparable de las mitologías del sueño americano" (Orr, 1998, p. 173) o –con palabras similares– como vinculado "a un cierto número de preocupaciones fundamentales y a mitologías que han sido centrales en la cultura americana" (Mottram, 2007, p. 15). Al mismo tiempo, Rybin sostiene que el cine de Malick articula una "mitología-reflexiva" (2012, p. 148), es decir, propone una revisión de algunos elementos constitutivos del imaginario mítico americano, tales como el arquetipo del migrante.

Del doble propósito que guía este estudio proviene la metodología escogida. En primer lugar, se ha identificado el papel central del migrante dentro del imaginario mítico americano, acudiendo al cine (Pippin, 2010) y a la literatura (Anderson, 1990; Swaim, 1993) como crisoles de este imaginario. En segundo lugar, se han señalado los rasgos esenciales de este arquetipo como procedentes de la tradición literaria puritana y de la peculiar apropiación de esta tradición por parte del trascendentalismo, tomando como principal referencia las obras clásicas *El progreso del peregrino* de John Bunyan (2003 [1678]) y *Walden* de Henry David Thoreau (2005 [1854]): estos rasgos son la caracterización del migrante como peregrino y extraño, unida a la imagen del éxodo geográfico como correlato de un éxodo interior. Seguidamente, se ha analizado la construcción de los personajes migrantes del cine de Terrence Malick, con el fin de esclarecer en qué medida heredan los rasgos arquetípicos aquí apuntados. En términos generales, el cine de Malick hace suyos los rasgos del migrante propios de la mitología americana, pero poniendo un especial énfasis en la disposición de los personajes al extrañamiento y en el éxodo interior; dos rasgos que –al no estar vinculados a un contexto nacional o geográfico– invitan a redescubrir el alcance universal de este arquetipo.

Debido a las limitaciones del presente artículo, se ha optado por analizar la construcción de personajes a partir de secuencias en las que el arquetipo del migrante aparece encarnado de forma clara, dando prioridad al análisis de los motivos visuales (Balló, 2000) sobre otros elementos del lenguaje fílmico como son la acción dramática, la voz en *off*, la música o el montaje. Para ello se han seguido algunas pautas propuestas por otros estudios de la

filmografía de Malick (Morrison & Schur, 2003; Patterson, 2007; Michaels, 2009; Rybin, 2012; Tovar Paz, 2012; Barnett & Elliston, 2016; Beever & Cisney, 2016). Asimismo, las limitaciones han llevado a seleccionar una muestra de seis títulos la filmografía del cineasta texano en los que este arquetipo –ya sea en su dimensión territorial o más existencial– destaca de modo significativo: *Días del cielo*, *La delgada línea roja*, *El nuevo mundo*, *El árbol de la vida*, *To the Wonder* y *Knight of Cups*¹.

2. El papel del migrante en la construcción del mito americano

El análisis que sigue requiere un marco teórico previo que explique el papel del mito en una nación joven como son los Estados Unidos de América, así como el lugar que ocupa la figura del migrante dentro de este mito. El estudio de Pippin *Hollywood Westerns and American Myth* (2010) señala cómo algunos de estos filmes encierran una respuesta a estas cuestiones. El autor toma como ejemplo de partida *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) de John Ford, donde siete personas de contextos y estratos sociales muy diferentes viajan juntas en una diligencia hacia la ciudad de Lordsburg, cruzando peligrosamente territorio indio. Como apunta Pippin (2010, p. 4), esta peculiar situación sugiere una pregunta que, implícitamente, responde a lo anterior: ¿Puede un grupo de migrantes sin una tradición o historia común, sin los factores sociales necesarios para una conciencia de nación, convertirse en una unidad capaz de algo mayor que la suma de sus partes? En el fondo, esta es una pregunta “no solo sobre cooperación social, sino sobre una unidad más alta y complicada, algo así como la unidad política. [...] Ford está preguntando si un grupo de este tipo podría jamás considerarse capaz de formar una nación” (Pippin, 2010, p. 4).

Esta reflexión es aplicable a las películas de Malick que retratan el éxodo geográfico de una comunidad, como *Días del cielo*, donde hombres y mujeres de orígenes muy diversos viajan juntos en un tren hacia las cosechas del *panhandle* de Texas. Todos ellos “son inmigrantes anhelando participar en el *American Dream*, [...] culturalmente diferentes los unos de los otros –a juzgar por los retazos de diferentes idiomas que escuchamos– pero aunados por objetivos compartidos, aspiraciones mutuas” (Morrison & Schur, 2003, p. 54). A la luz de lo dicho se advierte cómo, en el caso de Estados Unidos, la invención de un mito había de estar orientada a suplir las carencias –culturales, históricas, sociales– que dificultaban la constitución de una nación o comunidad política. Así lo resume Pippin:

Los seres humanos crean mitos, cuentan historias sobre tiempos antiguos y grandes acontecimientos, y hacen que estos tiempos y acontecimientos importen a muchas generaciones, por razones de todo tipo. Pero muchas de estas razones son políticas. Estos [mitos] ayudan a confirmar la identidad de un pueblo y ayudan a legitimar apropiaciones de territorio y autoridad; pueden incluso orientar a un pueblo con un sentido de su misión única (Pippin, 2010, p. 61).

El mito para dar cohesión a esta nación de migrantes –forjado a lo largo del segundo cuarto del siglo XIX²– se sustentó sobre un ‘gran acontecimiento’ del pasado que pudiera resonar en el corazón de aquellas gentes y, al mismo tiempo, les trajese la promesa de un futuro luminoso, un nuevo comienzo: la migración de los colonos puritanos procedentes de Europa, quienes –a lo largo de la primera mitad del siglo XVII– decidieron huir del viejo continente y fundar las colonias de Nueva Inglaterra (Jenkins, 2017, p. 10–12). Este episodio es

¹ Quedan excluidos, por tanto, el cortometraje *Lanton Mills* (1969), realizado por el cineasta como proyecto final de sus estudios en el American Film Institute, y el largometraje documental titulado *Voyage of Time: Life's Journey* (2016), siguiendo el criterio de que no se trata de una obra de ficción. También quedan excluidos los filmes *Malas tierras* y *Song to Song*, tomando como criterio de exclusión las (razonables) semejanzas entre los protagonistas femeninos de estas películas y los protagonistas femeninos de *Días del cielo* y *To the Wonder*, respectivamente (Holly es semejante a Linda, Faye es semejante a Marina; para la primera semejanza véase Latto, 2007).

² Este es un tema muy amplio que desbordaría el objeto del presente estudio. Para saber más, véase el estudio clásico de R. W. B. Lewis *The American Adam* y, en especial, el prólogo titulado “The Myth and the Dialogue” (1955, p. 1–10).

aludido indirectamente por las escenas iniciales de *El nuevo mundo* que muestran a los colonos recién llegados a Virginia en 1607, introducidas en la versión extendida del filme (de 2009) por el título '*A New Start*'. Comentando estas escenas, Michaels sugiere que evocan "el idealismo de los posteriores colonos de Nueva Inglaterra; de hecho, la flota liderada por el *Susan Constant* podría servir igualmente como el *Mayflower* de los peregrinos" (2009, p. 86). En última instancia, en la forja del mito americano se descubre una vinculación con la empresa fundacional de los colonos puritanos, consecuencia de la crisis de un sueño europeo fracasado en el naufragio de las guerras de religión en el siglo XVII³.

Por consiguiente, es ineludible estudiar el arquetipo del migrante y su papel dentro de la configuración del mito americano en relación al puritanismo de los primeros colonos; para ello se ha escogido *El progreso del peregrino* de John Bunyan como principal referente de la tradición puritana. "Durante siglos –escribe Swaim en su monografía sobre este libro– el mito de Bunyan ha servido a innumerables lectores como la expresión literaria más poderosa de la esencia del puritanismo"; es posible, por tanto, "hablar de Bunyan como el verdadero intérprete [...] del mito puritano" (Swaim, 1993, p. 46-47). La pertinencia de este texto en un estudio sobre Malick se debe también a su aparición en el séptimo largometraje del cineasta, *Knight of Cups*: en dos ocasiones escuchamos la grabación del actor John Gielgud leyendo fragmentos de la obra de John Bunyan, los cuales insertan a la película en una dinámica de "tensión y promesa" (Hamner, 2016, p. 261).

De modo similar al viaje alegórico de Cristiano desde la Ciudad de la Destrucción hasta la Ciudad Celestial, narrado por *El progreso del peregrino*, los primeros colonos que navegaron a la costa de Nueva Inglaterra adquirieron la conciencia de ser parte de un nuevo episodio dentro de la historia de la salvación. Como sostiene Anderson, el relato bíblico del éxodo de Israel tenía "un atractivo irresistible para la primera generación de puritanos de Nueva Inglaterra por los paralelismos que reconocían entre su propia situación y la de los hijos de Israel, situados a las puertas de la Tierra Prometida" (Anderson, 1990, p. 8). En este sentido, antes de convertirse en migrante o peregrino el puritano había de convertirse en lector, pues solo la persuasión acerca de las promesas divinas –contenidas en las Escrituras– podría impulsar y sostener su viaje. "Este libro ha de hacer de ti un viajero" (2003, p. 60), escribe Bunyan en la apología introductoria a su relato. El inicio de *El progreso del peregrino* vuelve sobre esta idea: es la lectura de la Biblia la que mueve al personaje de Cristiano a dejar su casa y a emprender su largo viaje.

Aunque la lectura que hace Bunyan, y con él muchos otros puritanos, del relato del éxodo –recogido en los libros del *Éxodo*, *Números* y *Deuteronomio*, principalmente– está mediada a su vez por la lectura de otro texto bíblico que se convirtió en punto de referencia para los inconformistas ingleses del siglo XVII (Alcoriza & Lastra, 2003, p. 9): la *Carta a los Hebreos*, donde encontramos una síntesis de las promesas divinas y de la fidelidad de quienes creyeron en ellas, con Abraham como figura central. A mitad del capítulo 11, el autor introduce dos rasgos que tendrán una influencia decisiva en el arquetipo americano del migrante y, posteriormente, en los personajes migrantes del cine de Malick:

En la fe, murieron todos ellos, sin haber conseguido las promesas, sino viéndolas y saludándolas desde lejos, y reconociendo que eran peregrinos y extraños en la tierra. Los que hablaban así manifestaban que iban en busca de una patria. Pues si hubieran añorado la tierra de la que habían salido, habrían tenido ocasión de volver a ella. Pero aspiraban a una patria mejor (*Hebreos* 11, 13-16).

Como señala Stranahan (1982, p. 281) en un estudio sobre la deuda de *El progreso del peregrino* con la *Carta a los hebreos*, la relevancia de esta carta para la alegoría de Bunyan (y para la configuración del arquetipo del migrante) está en que contiene una de las raras

³ Véase el estudio de Bercovitch *The Puritan Origins of the American Self*, en especial el capítulo tercero "The Elect Nation in New England" (1975, p. 72-108).

referencias de la Biblia al término 'peregrino', el cual –como veremos– se convierte en un rasgo definitorio del migrante retratado por Malick. Según las líneas citadas, los justos del Antiguo Testamento se reconocían a sí mismos como "peregrinos y extraños" o –en la versión *King James* de 1611, que leían los puritanos– "*strangers and pilgrims*". El original griego dice "*xénoi kai parepídemoi*"; se trata de dos términos que apuntan a un mismo significado: por un lado, 'xénos' es la forma normal de decir 'extranjero'; por otro, 'parepídemoi' es un término más específico, pues se refiere al que reside en un lugar por un tiempo, aunque en realidad está de paso⁴.

El contexto en que aparecen los dos términos nos dice que no aluden a una condición permanente, pero tampoco a un corto plazo: nombran un estado que ha de prolongarse tanto tiempo como dure el viaje –el paso– de los justos por este mundo (Stranahan, 1982, p. 289). De aquí se sigue que la condición de peregrino o extraño solo pueda darse en relación con la idea del viaje entendido como éxodo. A este respecto, Alcoriza y Lastra explican que "el éxodo es un viaje, pero también es un progreso; no solo se avanza a través del tiempo y el espacio, sino que se avanza hacia una meta" (2003, p. 18). En síntesis, el éxodo es un viaje hacia una nueva patria y los migrantes que lo realizan ostentan la condición de peregrinos y extraños mientras dure el viaje. Se entiende, por tanto, que la expresión "peregrinos y extraños" se convirtiera en una fórmula que condensaba la experiencia puritana; así lo refleja *El progreso del peregrino* cuando relata el interrogatorio de Cristiano y Fiel a su llegada a la Feria de la Vanidad:

Se los condujo al interrogatorio y, una vez sentados, se les preguntó de dónde venían, adónde iban y qué hacían allí con una ropa tan extraña. Los hombres les dijeron que eran peregrinos y extraños en el mundo y que iban a su propia región, que era la Jerusalén Celestial (Bunyan, 2003, p. 136).

En todo lo dicho se inspiraron los pensadores del primigenio mito americano del siglo XIX, entre los que destacan los llamados trascendentalistas: Henry David Thoreau y Ralph Waldo Emerson, sobre todo⁵. Según afirma R. W. B. Lewis (1955, p. 23), el trascendentalismo no fue sino un puritanismo secularizado o vuelto del revés. Thoreau y Emerson hablan del peregrino en un tono similar al de Bunyan; con la diferencia de que esta vez es el ciudadano americano –no tanto (o no solo) el cristiano– quien ha de aspirar a convertirse en peregrino y extraño⁶. En este sentido, el verdadero americano no sería aquel que se ha asentado sobre un territorio –"nos hemos establecido en la tierra y hemos olvidado el cielo" (Thoreau, 2005, p. 90)–, sino aquel que, al igual que los justos del Antiguo Testamento, saluda las promesas desde lejos y mantiene –en una perpetua tensión– su condición de peregrino y extraño. Así resume Stanley Cavell⁷, en un ensayo sobre Emerson y *Días del cielo*, este ideal de ciudadano americano. Como puede apreciarse, el filósofo de Harvard está aludiendo los términos citados de la *Carta a los hebreos*:

Esta iba a ser la tierra donde el individuo pudiera crecer libremente, salvajemente si él o ella lo deseaba; pero también era un lugar al que los *extraños* pudieran venir a echar raíces, el lugar donde *peregrinos* e inmigrantes encontrarían su hogar. [...] Como si echar raíces no fuera una cuestión de averiguar dónde quieres vivir, sino averiguar qué quiere vivir en ti. Como si tus raíces –esto es, tus orígenes– fueran no una cuestión del pasado, sino

⁴ Agradezco estas aclaraciones a José B. Torres, Catedrático de Filología Clásica (Griego) en la Universidad de Navarra.

⁵ Sin ánimo de profundizar en un tema que escaparía al objeto de este estudio, valga apuntar lo que dice Alcoriza: "La obra de los escritores trascendentalistas y, en particular Emerson y Thoreau, habría supuesto la declaración más prominente de la necesidad de exigencia de la democracia americana respecto a las aspiraciones que profesaba" (2009, p. 142). Véase el capítulo completo "Una nota sobre *Ciudades de palabras*" en *Encuentros con Stanley Cavell* (2009, p. 139–150).

⁶ En el caso de Thoreau, fue precisamente el deseo de lograr una actitud de extrañeza frente al mundo (y frente a sí mismo) el que le impulsó a vivir en los bosques junto a la laguna de Walden (Thoreau, 2005, p. 211).

⁷ Recientemente fallecido el 19 de junio de 2018, Cavell ha sido el gran reivindicador del pensamiento de Thoreau y Emerson, así como de una aproximación filosófica al cine de Malick.

precisamente del presente, siempre, inexorablemente. Como si América pudiera borrar la historia pasada, como si pudiera hacer de la condición del inmigrante no algo de lo que escapar, sino algo a lo que aspirar, como se aspira a la innata condición humana (Cavell, 2003, p. 30).

En esta síntesis de aspiraciones trascendentalistas y puritanas, Cavell está sugiriendo la posibilidad de otorgar a este arquetipo del migrante un alcance universal. La filmografía del cineasta texano parece haber heredado esta misma preocupación y por ello podría decirse – como hace Lastra– que “una de las primeras consecuencias de la filosofía de Cavell fue el cine de Terrence Malick” (2009, p. 113)⁸. A este respecto, es importante matizar que el arquetipo del migrante analizado por este estudio –sinónimo de “peregrino y extraño”– remite a un modo concreto de entender el mito americano, cuyas dos principales raíces son el puritanismo y el posterior pensamiento trascendentalista. Este es, como se verá en el análisis siguiente, el mito heredado por Malick.

3. El éxodo territorial en *Días del cielo*, *La delgada línea roja* y *El nuevo mundo*

Una vez rastreados los orígenes y la caracterización del arquetipo del migrante en el mito americano, lo que sigue es un análisis de la construcción de los personajes migrantes de Malick. Destacan, en primer lugar, los migrantes en relación con un éxodo territorial; tal es el caso de *Días del cielo*, *La delgada línea roja* y *El nuevo mundo*.

A propósito del primer filme, Morrison y Schur sostienen que “el tema central del desarraigo –familiar en la literatura americana ‘clásica’– es abordado aquí con un conocimiento autoconsciente, casi académico, de su encanto arquetípico” (2003, p. 33). Este tema es planteado explícitamente a través de dos motivos visuales: por un lado, al inicio, mediante una serie de fotografías de Ellis Island y de escenas callejeras de inmigrantes a comienzos de siglo xx que acompañan a los títulos de crédito. Algunas muestran rostros de trabajadores inmigrantes, hombres y mujeres, de rasgos europeos, asiáticos, judíos o africanos. La inclusión en esta serie de una idealizada fotografía del presidente Woodrow Wilson no solo alude al contexto histórico, sino que también agrupa las demás imágenes dentro de “la esfera de lo mítico” (Morrison & Schur, 2003, p. 47), esto es, del mito americano.

La serie de instantáneas color sepia concluye con la fotografía de una niña sentada en una calle sucia y desierta mirando fijamente a la cámara; minutos después identificamos este rostro con el del personaje de Linda. Tal y como señala Latto, esta imagen de la niña, puesta en relación con las anteriores, “enfatisa, retrospectivamente, su papel como parte de la gente de clase trabajadora, marginada y golpeada por la pobreza, que huye de la ciudad, tal vez con la esperanza de encontrar unos ‘días del cielo’ en los campos de trigo de Texas” (2007, p. 94).

Por otro lado, el tema de la migración vuelve a ser planteado de forma autoconsciente mediante un motivo visual similar al anterior: la pantalla de cine. Al final del segundo tercio del filme, los artistas de un circo ambulante –que recalcan unos días en la mansión donde viven los protagonistas– proyectan la película *The Immigrant* (Charles Chaplin, 1917) frente a sus anfitriones, Linda entre ellos. La cámara centra su atención sobre la mirada de la niña, así como sobre la sombra de su dedo índice señalando la simbólica imagen de la Estatua de la Libertad proyectada sobre la pantalla. El filme de Chaplin cuenta la historia “de un inmigrante que se enfrenta a la pobreza y que está sujeto a una jerarquía social de poder (evocando, en algunos aspectos, la misma trayectoria vital de Linda)” (Rybin, 2012, p. 18).

⁸ A este respecto, no es posible obviar que la relación entre Malick y Cavell tiene un componente biográfico importante: Malick estudió filosofía en la Universidad de Harvard entre 1961 y 1965; allí trabajó a la sombra de Stanley Cavell, quien supervisó su tesis de grado, titulada *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger* (1966). La posible deuda del cine de Malick con el pensamiento de Cavell ha dado lugar a innumerables estudios. Muchos de ellos concluyen que en su singular empeño “por filmar lo real e integrarlo en la ficción, Malick parece haber encontrado un medio de reafirmar un descubrimiento fundamental que formuló, hace tiempo, su viejo profesor y amigo Stanley Cavell: que el cine es un ‘mundo visto’, en el que la realidad se nos revela a sí misma en la pantalla” (Chaussard, 2017, p. 10).

Estos dos motivos visuales sitúan la historia de *Días del cielo* en un contexto de migración específicamente americano: en la serie de fotografías, la diversidad de culturas y etnias de las personas retratadas –yuxtapuestas a la imagen del presidente Wilson– sugiere la idea de una nación de migrantes; por otra parte, la proyección del filme de Chaplin, en cuyas sombras se entremezcla la propia sombra de Linda, descubre un significado análogo. Además, en los dos casos el personaje de la niña es insertado en el contexto migratorio a través de dos recursos visuales: la yuxtaposición de fotografías y la sombra proyectada sobre la pantalla de cine.

En términos generales, los tres protagonistas de la película encarnan el arquetipo del migrante; sin embargo, el fatal enredo amoroso en que Abby y Bill quedan inmersos hace que la presencia del arquetipo destaque sobre todo en Linda. En este sentido, Latto (2007, p. 95) y Michaels (2009, p. 42-45) coinciden al señalar algunas similitudes entre Huckleberry Finn y el personaje de Linda⁹, entre las que sobresale un sentimiento de extrañeza y distancia con respecto al mundo que se refleja –sobre todo– en su narración en *off*: "Como Huck, [...] Linda es el narrador cuya supuesta falta de comprensión hace que las convenciones sociales y las apariencias del mundo resulten extrañas" (Latto, 2007, p. 95).

Esta extrañeza, acentuada por el contraste irónico entre la voz en *off* de la niña y la acción del filme, se descubre –a medida que avanza el relato– como un modo particular de sabiduría: la del "peregrino y extraño" que, al distanciarse del mundo civilizado, logra percibir cosas que otros son incapaces de ver. "Hasta que no perdamos el mundo, no empezaremos a encontrarnos a nosotros mismos y a advertir dónde estamos" (2005, p. 211), había escrito Thoreau en *Walden*. Así, por ejemplo, Linda predice, con palabras torpes pero lúcidas, el incendio que arrasará las cosechas del granjero; también expresa un particular cuidado hacia la naturaleza cuando dice en *off* que quisiera ser "médico de la tierra" (*mud doctor*)¹⁰. Al igual que Huck, este personaje permanece fiel a su condición desarraigada hasta el final del relato, cuando escapa de un internado femenino con la amiga que conoció en las cosechas: "la imagen final es la de Linda prosiguiendo sus viajes picarescos hacia un futuro incierto" (Latto, 2007, p. 97).

En *La delgada línea roja* el arquetipo del migrante aparece de nuevo, si bien en un contexto distinto y –desde luego– menos 'clásico' que en *Días del cielo*. Esta vez el éxodo es protagonizado por una compañía de soldados estadounidenses que desembarcan en la isla de Guadalcanal en 1942, en plena Campaña del Pacífico. Aunque el comienzo de la película se atiene, en muchos aspectos, a las convenciones del género bélico, estas son pronto alteradas –como apunta Pippin (2013, p. 249)– mediante estrategias formales y narrativas que cuestionan constantemente las expectativas del público: entre ellas destaca la dificultad de distinguir a unos personajes de otros. La profusión de distintas voces en *off*, junto con el escaso peso narrativo de la mayoría de los personajes son causa de esta dificultad.

No obstante, hay cuatro figuras que sobresalen por encima de la masa anónima de combatientes: el soldado Witt, el sargento Welsh, el capitán Staros y el coronel Tall. El filme muestra un enfrentamiento entre los dos primeros, así como entre los dos últimos. Dejando de lado las particularidades de cada confrontación, es posible señalar algunos rasgos comunes. En términos generales, tanto Welsh como Tall son personajes desencantados, cuya vinculación con el ejército aparece ligada a un interés utilitarista: en el primero impera el simple afán de supervivencia, mientras que en el segundo predomina el deseo de ascender –incluso a costa de vidas humanas– en el escalafón. En cambio, Witt y Staros comparten una actitud serena y contemplativa, alejada del embrutecimiento fruto del combate y de las

⁹ Véanse las páginas del libro de Michaels en las que este autor compara algunos fragmentos de la voz en *off* de Linda con extractos de la narración del personaje de Huckleberry Finn en la novela de Mark Twain (Michaels, 2009, p. 42-43).

¹⁰ La traducción de la voz en *off* de la versión original sigue la de los subtítulos en castellano disponibles en la edición española en DVD. Cfr. *Días del cielo* [DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment (Spain), Dep. Legal M-13207-2001].

imposiciones de la jerarquía militar; en sintonía con lo expuesto anteriormente, la película establece una conexión entre dicha actitud y su condición de migrantes, entendiendo el término en un sentido más amplio que en *Días del cielo*.

En esta línea, Tovar Paz incide en una clave visual significativa: "Witt es presentado antes en medio de la naturaleza que en medio del combate. En principio es antes un desertor que un soldado" (2012, p. 39). Al comienzo del filme vemos que ha huido del ejército y vive entre los nativos melanesios, imitando sus costumbres, admirado de su comunión con la naturaleza. Incluso su modo de vestir –sin el uniforme militar, con el torso desnudo– lo asemeja a los nativos. Los días de Witt junto a esta gente son un "breve momento de ensueño abierto y contemplativo –escribe Rybin– que contrasta fuertemente con la rígida estructura del ejército" (2012, p. 28); una situación equiparable a la de Thoreau, quien relata cómo desertó de la civilización para aprender a vivir: "Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme solo a los hechos esenciales de la vida y ver si podría aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido" (Thoreau, 2005, p. 138). El acecho de la muerte –a partir de la evocación en *off* del fallecimiento de su madre– es también decisivo en el caso del personaje de Malick. La vida junto a los indios isleños "abre para Witt la oportunidad [...] de reflexionar sobre el significado de la muerte" (Rybin, 2012, p. 29).

En otras palabras, su condición de desertor, en tanto que similar a la del migrante, actúa –según la metáfora empleada por Thoreau (2005, p. 80)– como una poderosa prensa que extrae las viejas nociones de su vida y le permite así alcanzar una valiosa actitud de extrañeza frente al mundo. Una vez recapturado e incorporado a un batallón disciplinario como camillero, Witt mantiene esta condición de "peregrino y extraño". Queda patente, sobre todo por medio de su mirada, que él no es como los otros soldados; como subraya Tovar Paz (2012, p. 88–90), el personaje es un extranjero en la *polis* militar (la Compañía Charlie), de igual modo que el sabio Sócrates se consideraba a sí mismo un extranjero en la *polis* ateniense. Esta caracterización es compartida por otro extranjero: el capitán Staros, cuyos orígenes griegos son enfatizados en varias ocasiones. Al rechazar las órdenes de su superior (el coronel Tall) en el frente de batalla, el capitán se descubre a sí mismo como un extraño en el mundo militar y pronto es destituido y evacuado de Guadalcanal.

La última obra de Malick que alude de modo explícito a un éxodo territorial es *El nuevo mundo*: su marco histórico es la fundación de la primera colonia inglesa en América (Jamestown) en 1607. La secuencia inicial, con la llegada de las embarcaciones de colonos al tiempo que escuchamos la obertura del *Rheingold* de Wagner, sitúa el relato en esa "esfera de lo mítico" referida por Morrison y Schur (2003, p. 47): no solo en conexión con el mito de la fundación de América, sino –especialmente– con el mito de la india Pocahontas, que actúa como eje narrativo. Sin embargo, "El nuevo mundo no es una transmisión pasiva del mismo y manido mito sino, más bien, una re-imaginación, o una contra-mitología" (2012, p. 148), sostiene Rybin. La inversión del mito se produce, precisamente, en la respuesta que da la película a la pregunta por quién es el verdadero migrante: es el personaje de Pocahontas quien encarna este arquetipo; no el personaje del colono Smith, en contra de lo que pudiera parecer. Es ella quien descubrirá, al final de su vida, un nuevo mundo; en cambio, los colonos ingleses, tal y como los muestra la película, llegan a las costas de Virginia para implantar las viejas nociones traídas de Europa.

En efecto, la india Powhatan va adquiriendo –según se va desarrollando el relato– la extrañeza propia del migrante: su idilio amoroso con Smith y sus ocasionales ayudas a la colonia de Jamestown hacen que sea finalmente repudiada por su padre y alejada de su pueblo; más tarde queda despojada de su dignidad al ser vendida a los ingleses por una tribu vecina, a cambio de una cazuela de cobre. Una vez en Jamestown, Pocahontas sufre una honda crisis interior tras ser (falsamente) informada de la muerte de Smith y, también allí, deja de lado sus raíces al recibir una educación en las costumbres y la religión de los ingleses. Por

último, un colono de la segunda oleada (Rolfe) decide cuidar de ella y –después de casarse– ambos viajan a Inglaterra, donde Pocahontas muere a causa de una enfermedad. Este resumen del recorrido geográfico y dramático del personaje sirve para mostrar hasta qué punto nos encontramos frente a un viaje de progresivo distanciamiento –o extrañamiento– del mundo en el que ella había vivido hasta entonces.

Retomando la *Carta a los hebreos*, podría decirse que Pocahontas es capaz de sobrellevar este difícil viaje gracias a su esperanza en alcanzar “una patria mejor”. Se trata de una patria espiritual: la comunión con esa ‘Madre’¹¹ a la que el personaje se dirige (en su voz en *off*) repetidas veces y a quien –paradójicamente– descubre mientras juega con su hijo en los geométricos jardines de Hampton Court en Inglaterra, muy lejos de su tierra natal. “Madre, ahora sé dónde vives”¹², dice en *off*. El desasimiento interior y la extrañeza logrados por este personaje lo conducen a la comunión con esa ‘Madre’ espiritual a la que había estado buscando todo el tiempo. Un descubrimiento que es expresado en términos visuales con una cámara que baila con el personaje al ritmo del *Rheingold* (1869) de Wagner; un tema musical cuya reiteración –lo escuchamos al inicio y en el cierre del filme– invita al espectador a replantearse quién es el verdadero migrante de este relato y, por tanto, qué significa realmente descubrir un nuevo mundo.

4. El éxodo interior en *El árbol de la vida*, *To the Wonder* y *Knight of Cups*

La división que aquí se presenta entre éxodos territoriales e interiores en el cine de Terrence Malick es porosa y corre el riesgo de ser un reduccionismo: cualquier éxodo territorial es –en los filmes de Malick– signo de un éxodo interior, vivido por uno o varios personajes. No obstante, sí es cierto que el cine dirigido por el cineasta texano a partir de *El árbol de la vida* no retrata viajes físicos sino, sobre todo, viajes o éxodos interiores. En dos de estas películas, *El árbol de la vida* y *Knight of Cups*, el tema central del éxodo interior (o espiritual) es trasladado al lenguaje fílmico mediante de una serie de motivos visuales que comparten un mismo significado con las metáforas a las que recurre Bunyan en *El progreso del peregrino*, inspiradas a su vez en algunos textos bíblicos y –en general– en la tradición alegórica cristiana plasmada en los célebres grabados de Alberto Durero (Stranahan, 1982, p. 279). El énfasis de estos filmes sobre motivos visuales tales como el desierto, el peregrino o la puerta estrecha manifiesta su singular familiaridad con el libro de Bunyan y permite hablar de un significado compartido.

En *El árbol de la vida* y *Knight of Cups* encontramos dos personajes que atraviesan una crisis existencial: perciben que su vida se ha vaciado de sentido y caminan errantes por el mundo. Jack y Rick son personajes anónimos –solo sabemos sus nombres por los títulos de crédito– y, en este sentido, podría decirse que son presentados al modo de arquetipos procedentes de la sociedad contemporánea estadounidense: el hombre de negocios (arquitecto) de Houston y el guionista de Hollywood, respectivamente, ambos con un prometedor futuro profesional. Pero tras su éxito subyace una vida que se ha secado por dentro. Esta oposición entre el agua y el desierto es una constante que recorre gran parte del cine de Malick, estudiada en detalle por Leithart en dos análisis en torno al cineasta texano (2016, p. 55-56; 2013, p. 17-24): el agua es sinónimo de una vida plena en comunión con otras personas; en cambio, la ausencia del elemento líquido implica todo lo contrario.

¹¹ Mottram explica que “las oraciones reiteradas de Pocahontas dirigidas a una ‘Madre’ se encuentran en el corazón de las consideraciones religiosas del filme, y están claramente vinculadas a Ahone” (2007, p. 24), es decir, al gran Dios de los Powhatan, “que vivía en los cielos y cuya perfección no tenía límites. Ahone había creado el cosmos, la Tierra, y los dioses menores; había enseñado a los indios cómo plantar maíz; él era el ‘autor de su bondad’” (Horn, 2005, p. 20).

¹² La traducción de la voz en *off* de la versión original es del autor. Cfr. *The New World: The Extended Cut* [DVD distribuido en el Reino Unido por New Line Productions, Inc., 2009].

Así, tanto Jack como Rick son simbólicamente presentados –en breves escenas insertas– atravesando un paisaje desértico: el primero aparece caminando con dificultad por un desierto rocoso, tratando en vano de saciar su sed con el agua de pequeños charcos que encuentra a su paso; el segundo vaga sin rumbo por un paisaje agreste, salpicado por matojos, con el horizonte cerrado por montañas. Es muy significativo que *Knight of Cups* comience con la lectura en *off* de las primeras líneas de *El progreso del peregrino*: "Mientras caminaba por el desierto de este mundo..." (Bunyan, 2003, p. 63). Tal y como apunta Leithart, en los dos personajes (Jack y Rick) "el desierto es una externalización de su alma, la cual está seca como una tierra baldía" (2013, p. 19).

A su vez, ambas películas retratan otros desiertos –ligados a la sociedad capitalista estadounidense– que encierran el mismo significado de las imágenes puramente simbólicas de los personajes errantes: el alto rascacielos en el que trabaja Jack y la ciudad de Los Ángeles, especialmente de noche, donde vive Rick. El primer lugar es descrito por Povedano y Samit –en su estudio sobre la arquitectura en *El árbol de la vida*– como "una celda de barrotes transparentes [...] tras los cuales [Jack] puede ver el mundo exterior pero no puede tocarlo, no puede sentirlo" (2014, p. 54-56). Por otra parte, en *Knight of Cups* el mundo de la fama hollywoodiense –con sus fiestas privadas, psicodelia, clubs de *striptease*– es descrito según los rasgos propios de la imagen bíblica de Babilonia: "Sus ciudades son una desolación, un páramo, un desierto, nadie habita en ellas" (*Jeremías* 51, 43). En esta línea, Stranahan indica cómo "los desiertos, que son atravesados tanto por los israelitas como por los peregrinos, son frecuentemente asociados en la Biblia con ciudades desoladas" (1982, p. 293).

Junto a la imagen del desierto, *El árbol de la vida* y *Knight of Cups* dan al arquetipo del peregrino un lugar prominente. En este caso no se trata de migrantes que llevan a cabo un viaje físico, sino que –como se ha señalado– los dos personajes atraviesan un éxodo interior. Volviendo a la definición de éxodo dada por Alcoriza y Lastra (2003, p. 18), tanto Jack como Rick toman conciencia de que son peregrinos en camino hacia una meta. En *El árbol de la vida* dicha meta es la enigmática puerta en mitad del desierto –un motivo visual de raíz evangélica, tomado de *El progreso del peregrino* (Bunyan, 2003, p. 66, 77 y 79)– a la que Jack ha sido conducido por su madre y su hermano, como explica Rothman:

Para Jack [...] encontrar un camino para vivir su propia vida es la preocupación más acuciante. Jack sabe, cuando pronuncia su primera voz en *off*, que su madre y su hermano le han conducido a un tiempo a la puerta de Dios. Él desea regresar al lugar en que una vez estuvo. No obstante, no será hasta el final de la película cuando encuentre este camino de regreso o, más bien, cuando descubra que su madre y su hermano le han guiado en su viaje de vuelta (Rothman, 2016, p. 42).

En contraste con el viaje interior de Jack, cuyo desenlace tiene lugar en la simbólica orilla de la playa donde se reencuentra con toda su familia, el éxodo de Rick apenas queda incoado. "Es como si *Knight of Cups* nos diera solamente la partida del peregrino, solamente su reconocimiento de que un peligroso viaje necesita ser emprendido" (Hamner, 2016, p. 262). Hasta entonces, el protagonista ha deambulado por los escenarios de Los Ángeles, viviendo intermitentes relaciones amorosas con varias mujeres, sumido en un desenfreno que el filme asocia al olvido provocado por un profundo sueño. Aunque, como afirma Hamner, algunos de los personajes femeninos cumplen el papel de guías en su búsqueda interior: estas "mujeres guían a Rick con sus aserciones y preguntas, le miran a los ojos y le plantan frente a la realidad de su alma" (Hamner, 2016, p. 267). "No estamos llevando las vidas para las que estamos hechos. Estamos hechos para algo más"¹³, le dice el personaje de Della y, en un tono similar, Helen murmura: "Hay otro lugar al que hemos de llegar. Lo sé".

¹³ La traducción de las voces en *off* y diálogos de la versión original es del autor. Cfr. *Knight of Cups* [DVD distribuido en el Reino Unido por Studiocanal Limited, 2015].

Al mismo tiempo, escuchamos varias veces la voz en *off* de su padre, expresando el deseo de que su hijo reencuentre el rumbo de su existencia. En una ocasión este personaje parafrasea en su voz en *off* el texto de la *Carta a los hebreos*: "Hijo mío, eres igual que yo. ¿No puedes componer tu vida? ¿No puedes unir las piezas? Igual que yo. Un *peregrino* en esta tierra. Un *extraño*". La posibilidad de que Rick emprenda un éxodo no se torna realidad hasta el final del relato, cuando la voz en *off* del protagonista –superpuesta a la imagen de una carretera que se pierde en el horizonte– dice: "Comienzo" (*Begin*). Sin embargo, el tema del éxodo planea sobre toda la película, realizado por su *leitmotiv* musical: la pieza *Exodus* (1981) del compositor polaco Wojciech Kilar.

To the Wonder, realizada entre *El árbol de la vida* y *Knight of Cups*, plantea el arquetipo del migrante en términos visuales distintos de los otros dos filmes. Esta vez la migración es tratada en su dimensión territorial a través del personaje de Marina, una madre soltera que abandona Francia en compañía de su hija Tatiana para ir a vivir a Oklahoma con su amante Neil. En este contexto migratorio, las primeras escenas situadas en Estados Unidos aluden de forma plástica al ideal de la tierra prometida: los extensos campos por los que corre Marina en compañía de Neil, teñidos por la luz anaranjada del atardecer, evocan la imagen de un Edén americano. Sin embargo, la tierra de la promesa pronto descubre sus males y carencias; estas salen a la luz cuando Neil, quien trabaja como toxicólogo, descubre la presencia nociva de plomo y cadmio en la tierra de los alrededores de la ciudad. Tal y como explica Hamilton (2016, p. 9), el motivo visual de la tierra enferma actúa como símbolo del progresivo deterioro de la relación amorosa entre Marina y Neil, así como del derrumbe de las esperanzas de ella en hallar una "patria mejor" junto a su amante.

De modo semejante al personaje de Pocahontas en *El nuevo mundo*, la protagonista de *To the Wonder* atraviesa un proceso de extrañamiento con respecto a sus nociones iniciales de libertad y amor romántico. La imagen de las amplias praderas –signo visible de un futuro prometedor– es sustituida por la imagen de Marina mirando al mundo desde la ventana de su casa, donde que ella comienza a sentirse prisionera. En sintonía con el análisis que hace Balló de este motivo visual (2000, p. 21–39), podría decirse que la mujer frente a la ventana expresa distancia o extrañamiento: la incapacidad de los amantes para fundar un hogar sobre la promesa de un compromiso estable hace de la casa una cárcel doméstica. Esta idea es respaldada por algunas escenas en las que se retrata el interior de la vivienda: "Las cajas están constantemente siendo desempaquetadas, o las habitaciones permanecen vacías. Este carácter incompleto se convierte en un símbolo de la misma relación, que también parece amorosa pero deficiente" (Urda, 2016, p. 136).

En último término, el extrañamiento sufrido por Marina sitúa a este personaje en un camino de búsqueda interior, hacia una patria mejor de la que había imaginado. El edénico solar americano se descubre como una pálida imagen de aspiraciones más hondas: Marina cae en la cuenta de que lo que anhela realmente es encontrar la comunión con un amor de carácter trascendente, que "se presenta como un don misterioso del que los seres humanos participan [...] De forma que esa maravilla [*wonder*] que se anhela en la película, el auténtico amor, no es una creación humana sino algo preexistente" (Fijo, 2018). De este modo, el personaje femenino –iluminado por la presencia de otro protagonista del filme, un sacerdote católico– encarna el arquetipo del migrante como peregrino en un sentido netamente bíblico, según queda esbozado por la *Carta a los hebreos*¹⁴.

5. Conclusiones

A lo largo de estas líneas se ha mostrado la vigencia del arquetipo del migrante en el cine de Malick, desde el personaje de Linda en *Días del cielo* hasta el personaje de Rick en *Knight of*

¹⁴ Para profundizar en la concepción del amor cristiana (esencialmente católica) que subyace al sexto largometraje de Malick, véanse los estudios de Fijo (2018), Camacho (2016), Hamilton (2016) y Urda (2016).

Cups. Cada una de las seis películas estudiadas otorga un especial protagonismo a esta figura, introduciendo variaciones significativas que –sobre todo– se traducen en un mayor o menor énfasis en una de las dos dimensiones del éxodo que atraviesan los personajes: territorial y espiritual, esto es, exterior e interior. Si bien los primeros tres filmes ponen su acento sobre el éxodo territorial –la migración hacia las cosechas de Texas, el desembarco en Guadalcanal y la colonización de Norteamérica–, los últimos tres se centran en relatar el éxodo espiritual de sus protagonistas. Aunque, como se ha visto, en el cine de Malick también los éxodos territoriales tienen como correlato un éxodo espiritual. En este sentido, el éxodo físico siempre aparece como signo visible de un viaje interior.

Esta singular forma de representar el éxodo y al migrante revela la íntima relación que existe entre la filmografía de Malick y la mitología americana: cine y mito comparten temas muy similares, como son la centralidad del arquetipo del migrante y su modo de retratarlo. En el fondo, esta familiaridad responde a un sustrato común: la figura del “peregrino y extraño” –de raigambre bíblica– como síntesis de la experiencia puritana que, siglos después, sería en gran parte asumida por el trascendentalismo como pieza clave de su pensamiento sobre América y el ciudadano americano. Retomando las palabras de Cavell sobre Emerson, América había de ser “el lugar donde peregrinos e inmigrantes encontrarían su hogar” (2003, p. 30), siempre y cuando permaneciesen fieles a la condición de peregrinos, migrantes o extraños, tal y como ha sido aquí explicada a la luz de la *Carta a los hebreos* (11, 13-16), cuyas palabras constituyen toda una pauta de lectura del cine de Malick.

A este respecto, los personajes aquí analizados representan modos diferentes de encarnar el mismo arquetipo en diferentes situaciones y circunstancias históricas; en todos ellos la condición del migrante sobresale no como “algo de lo que escapar, sino algo a lo que aspirar, como se aspira a la innata condición humana” (Cavell, 2003, p. 30). De lo dicho se sigue que el arquetipo del migrante del cine de Malick, en tanto que pone un mayor énfasis sobre la dimensión espiritual –la disposición al éxodo, la búsqueda y el hallazgo– frente a la meramente geográfica, no se circunscribe solamente a Estados Unidos como territorio; ni a quienes, a lo largo de los siglos, han encontrado allí un lugar donde asentarse. Al contrario, lo que este cine nos revela como una de sus preocupaciones fundamentales –en sintonía con la tradición bíblica– es que la figura del migrante tiene alcance universal. Siempre será, casi al modo socrático, un aguijón que espolee a todo ser humano a abandonar sus viejas nociones y aspirar –en expresión del cineasta– a “nuevos horizontes” (Baby, 1979).

Este artículo es resultado del proyecto de investigación “La crisis del *European Dream*: hogar, identidad y éxodo en las artes audiovisuales”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, referencia HAR2017-85846-R.

Referencias

- Alcoriza, J. (2009). Una nota sobre *Ciudades de palabras*. In D. P. Chico & M. Barroso (Eds.), *Encuentros con Stanley Cavell* (pp. 139-150). Madrid: Plaza y Valdés.
- Alcoriza, J. & Lastra, A. (2003). Introducción a *El progreso del peregrino* de John Bunyan (pp. 7-43). Madrid: Cátedra.
- Anderson, D. (1990). *A House Undivided. Domesticity and Community in American Literature*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://www.doi.org/10.1017/CBO97805116666582>
- Baby, Y. (1979, May 17). Un entretien avec Terrence Malick. *Le Monde*. In P. Maher Jr. (Ed.) (2017), *All Things Shining: An Oral History of the Films of Terrence Malick* (pp. 46-49). Morrisville, NC: Lulu Press.
- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (Trans. J. Jordá). Barcelona: Anagrama.

- Barnett, C. B. & Elliston C. J. (Eds.) (2016). *Theology and the Films of Terrence Malick*. New York, NY/London: Routledge. <https://www.doi.org/10.4324/9781315743158>
- Beever, J. & Cisney V. W. (Eds.) (2016). *The Way of Nature and the Way of Grace. Philosophical Footholds on Terrence Malick's The Tree of Life*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Bercovitch, S. (1975). *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven, CT/London: Yale University Press.
- Bunyan, J. (2008 [1678]). *The Pilgrim's Progress* (Ed. R. Pooley). New York, NY/London: Penguin Books.
- Camacho, P. (2016). The Promise of Love Perfected: Eros and Kenosis in *To the Wonder*. In C. B. Barnett & C. J. Elliston (Eds.), *Theology and the Films of Terrence Malick* (pp. 232-250). New York, NY/London: Routledge. <https://www.doi.org/10.4324/9781315743158>
- Cavell, S. (2003). *Emerson's Transcendental Etudes* (Ed. D. J. Hodge). Stanford, CA: Stanford University Press. Retrieved from <http://www.sup.org/books/title/?id=4255>
- Chaussard, G. (2017). Quand l'homme ignorait sa valeur, ou la trilogie contemporaine de Terrence Malick. *Positif*, 676 (June 2017), 9-11.
- Fijo, A. (2018). "To the Wonder" o la vuelta al cine metafísico. *Nueva Revista*, March 6. Retrieved from <https://www.nuevarevista.net/revista-artes/to-the-wonder-terrence-malick>
- Hamilton, J. M. (2016). "What Is This Love That Loves Us?": Terrence Malick's *To the Wonder* as a Phenomenology of Love. *Religions*, 7(6), 1-15. <https://www.doi.org/10.3390/rel7060076>
- Hamner, M. G. (2016). "Remember Who You Are". Imaging Life's Purpose in *Knight of Cups*. In C. B. Barnett & C. J. Elliston (Eds.), *Theology and the Films of Terrence Malick* (pp. 251-274). New York, NY/London: Routledge. <https://www.doi.org/10.4324/9781315743158>
- Horn, J. (2005). *A Land As God Made It: Jamestown and the Birth of America*. New York, NY: Basic Books.
- Jenkins, P. (2017). *A History of the United States. Fifth Edition*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- King James Bible*. Retrieved from <https://www.kingjamesbibleonline.org/>
- Lastra, A. (2009). Stanley Cavell y la cultura contemporánea. In D. P. Chico & M. Barroso (Eds.), *Encuentros con Stanley Cavell* (pp. 99-115). Madrid: Plaza y Valdés.
- Latto, A. (2007). Innocents Abroad: The Young Woman's Voice in *Badlands* and *Days of Heaven*, with an Afterword on *The New World*. In H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition* (pp. 88-102). New York, NY/London: Columbia University Press.
- Leithart, P. J. (2013). *Shining Glory. Theological Reflections on Terrence Malick's Tree of Life*. Eugene, OR: Cascade Books.
- Leithart, P. J. (2016). The Divine Reticence of Terrence Malick. In C. B. Barnett & C. J. Elliston (Eds.), *Theology and the Films of Terrence Malick* (pp. 47-65). New York, NY/London: Routledge. <https://www.doi.org/10.4324/9781315743158>
- Lewis, R. W. B. (1955). *The American Adam. Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- McCann, B. (2007). 'Enjoying the Scenery': Landscape and the Fetishisation of Nature in *Badlands* and *Days of Heaven*. In H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition* (pp. 77-87). New York, NY/London: Columbia University Press.
- Michaels, L. (2009). *Terrence Malick*. Champaign, IL: University of Illinois Press.
- Morrison, J. & Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.

- Mottram, R. (2007). All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick. In H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition* (pp. 14-26). New York, NY/London: Columbia University Press.
- Orr, J. (1998). *Contemporary Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Patterson H. (Ed.) (2007). *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America. Second Edition*. New York, NY/London: Columbia University Press.
- Pippin, R. B. (2010). *Hollywood Westerns and American Myth. The Importance of Howard Hawks and John Ford for Political Philosophy*. New Haven, CT/London: Yale University Press.
- Pippin, R. B. (2013). Vernacular Metaphysics: On Terrence Malick's *The Thin Red Line*. *Critical Inquiry*, 39(2), 247-275. <https://www.doi.org/10.1086/668524>
- Povedano, M. & Samit, A. T. (2014). Prisiones de luz. La arquitectura en Terrence Malick y *El árbol de la vida*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográfico,s* 17(1), 53-60.
- Rothman, W. (2016). Seeing the Light in *The Tree of Life*. In J. Beever & V. W. Cisney (Eds.), *The Way of Nature and the Way of Grace. Philosophical Footholds on Terrence Malick's The Tree of Life* (pp. 35-58). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Rybin, S. (2012). *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Stranahan, B. P. (1982). Bunyan and the Epistle to the Hebrews: His Source for the Idea of Pilgrimage in *The Pilgrim's Progress*. *Studies in Philology*, 79(3), 279-296. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/4174123>
- Swaim, K. M. (1993). *Pilgrim's Progress, Puritan Progress. Discourses and Contexts*. Urbana/Chicago, IL: University of Illinois Press.
- Thoreau, H. D. (2008). *Walden [1854], Civil Disobedience and Other Writings: Authoritative Texts, Journal, Reviews and Posthumous Assessments, Criticism. Third Edition* (Ed. W. Rossi). New York, NY/London: W.W. Norton & Company Incorporated.
- Tovar Paz, F. J. (2012). *La delgada línea roja*. Videt ex ordine bella (*Contempla la secuencia de los combates*). Madrid: Akal.
- Urda, K. E. (2016). Eros and Contemplation: The Catholic Vision of Terrence Malick's *To the Wonder*. *Logos: A Journal of Catholic Thought and Culture*, 19(1), 130-147. <https://www.doi.org/10.1353/log.2016.0001>