

TERRENCE MALICK CONTRA EL ESTILO DE VIDA
POSMODERNO: EL ENCUENTRO DE UN LUGAR
EN EL QUE DETENERSE Y PERMANECER
A TRAVÉS DE *SONG TO SONG* (2017)

Aleix MARTÍNEZ COMORERA
Universidad de Salamanca

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7471-700X>

RESUMEN: El presente artículo se centra en el estudio del octavo largometraje del cineasta tejano Terrence Malick (1943), titulado *Song to Song* (2017). En primer lugar, se tratan de delimitar los objetivos principales del cine de Terrence Malick, así como también sus principales líneas temáticas, con el fin de destacar la importancia del concepto de «morada» en su obra. En segundo lugar, y en base a la película, se articula un discurso crítico en clave malickiana contra el «individualismo hedonista», donde se relacionan las ideas del director con algunas de las principales críticas a la posmodernidad. En tercer lugar, y partiendo de las ideas previamente establecidas, se pretende demostrar la dificultad de encontrar una «morada» en el marco de la sociedad contemporánea, así como también, y por último, se reflexiona acerca de las posibles vías de resolución a la dificultad para encontrar un lugar en que detenerse y permanecer en base a las ideas que se desprenden de *Song to Song*.

Palabras clave: Cine; posmodernidad; morada; Terrence Malick.

ABSTRACT: This article focuses on the study of the eighth feature film by Texan filmmaker Terrence Malick (1943), titled *Song to Song* (2017). Firstly, we try to delimit the main objectives of Terrence Malick's cinema, as well as its main thematic lines, in order to highlight the importance of the concept of «abode» in his work. Secondly, and

based on the film, a critical discourse is articulated in a Malickian key against «hedonistic individualism», where the director's ideas are related to some of the main criticisms of postmodernism. Thirdly, and based on previously established ideas, the aim is to demonstrate the difficulty of finding a «abode» within the framework of contemporary society, as well as, and finally, to reflect on the possible ways to resolve the difficulty of finding a place to stop and stay based on the ideas that emerge from *Song to Song*.

Keywords: Cinema; postmodernism; dwelling place; Terrence Malick.

*Una cosa pido al Señor, eso buscaré: habitar en
la casa del Señor todos los días de mi vida
Salmo 27*

1. INTRODUCCIÓN: ¿QUIÉN ES TERRENCE MALICK?

A MEDIADOS DE LOS AÑOS SESENTA, Terrence Malick (Waco, 1943), graduado en Filosofía por la Universidad de Harvard, fue admitido en el Magdalen College de Oxford para realizar una investigación sobre la idea de mundo en Heidegger, Wittgenstein y Kierkegaard. La estancia, sin embargo, fue muy corta: una desavenencia con su director de tesis concluyó con la salida precipitada del estudiante y el consiguiente retorno a América, donde consiguió instalarse como profesor en el Massachusetts Institute of Technology. Ahora bien, la década no había terminado y Malick ya había iniciado su carrera como director de cine. En 1973 realizaba su primer largometraje, *Malas tierras*, una *road movie* sobre una pareja de delincuentes que, según Peter Biskind, lo situó de inmediato en un lugar privilegiado dentro del grupo de los directores del Nuevo Hollywood, formado por Scorsese, Spielberg, Schrader y De Palma¹.

El motivo de este viraje en la trayectoria profesional de Malick es aludido por él mismo en una entrevista para *Sight and Sound*, realizada por Beverly Walker en 1975: «No era un buen profesor», afirma, «así que decidí hacer otra cosa»². Lo que hizo fue matricularse en el American Film Institute en 1969 justo un año después de la muerte

de su hermano Larry, que se suicidó a la edad de diecinueve años. Es probable que este segundo hecho también influyera en la decisión de Malick, puesto que el peso de esta pérdida marcará todo su cine. Este es un hecho especialmente patente en *El árbol de la vida* y *Knight of Cups*, en las que se alude directamente a la muerte de un familiar cercano, mientras que, en los monólogos de los protagonistas, retumban las palabras de un personaje literario bien conocido por el cineasta, Iván Fiódorovich Karamázov: «¿Eres capaz de comprender este absurdo, amigo y hermano mío, tú, humilde novicio del Señor, eres capaz de comprender por qué es necesaria y por qué ha sido creada tal absurdidad?»³. Sin embargo, es en otra entrevista –también publicada en 1975– donde, al explicar sus intenciones al hacer *Malas tierras*, el cineasta tejano nos permite comprender la razón onto-teológica de su viraje, al tiempo que nos da una de las claves para acercarnos a su producción cinematográfica:

No estaba intentando transmitir ningún mensaje con la película. Tampoco se trata simplemente de contar una historia. Esperas [...] que la película dé a la persona que la está viendo un sentido de las cosas. Una sensación de cómo funciona el mundo. Salgo de una película que me gusta con un sentido de las cosas. Es como si todo encajara en su sitio por un momento⁴.

Las palabras del Malick apuntan a una idea clara: el cine, con su singular lenguaje, nos ofrece «un sentido de las cosas». Y, de acuerdo con Alberto Fijo, en el caso de sus largometrajes este «sentido» toma «el hogar como referencia, como lugar que se evoca en busca de la identidad, es una constante»⁵. Con lo cual, en Malick se trata de explorar y hacer patente la naturaleza del cine tal y como la entendió Tarkovski, es decir: «Como la necesidad del hombre de apropiarse del mundo»⁶. De modo que el propósito de su trabajo pasa por ofrecer al espectador una resolución de sus contradicciones vitales a través de la imagen, puesto que esta posibilita percibir la unidad armoniosa y dramática que se nos escapa en nuestra mirada parcial, cotidiana.

Según nuestra interpretación, este «reapropiarse» de la realidad tan propio del director no sólo tiene que ver con el hecho concreto de materializar cinematográficamente el encuentro del «hogar» como punto a partir del cual establecer relaciones con lo otro, como apunta Alberto Fijo, sino más bien con la esperanza de ser capa-

ces de «morar» el mundo desde dentro. Dicho en otras palabras, en Malick se trata de, partiendo de nosotros mismos, encontrar un lugar donde poder experimentar lo que, en palabras del teólogo alemán Joseph Ratzinger, se podría traducir como: «El modo perfecto de habitar, la comunidad perfecta que destierra la soledad y el miedo definitivamente»⁷. Según creemos, tal es su aspiración y, asimismo, lo que su cine nos muestra; es decir, variaciones sobre la idea de «morada», cuyo encuentro reclama previamente, como escribe Emmanuel Levinas, «la suspensión de las reacciones inmediatas que solicita el mundo, en vista de una mayor atención a sí mismo»⁸. Este es, tal y como veremos a continuación, un paso indispensable en todo sujeto para que, en su reencuentro con la otredad, esta pueda devenir familiar.

2. EL CONCEPTO DE «MORADA» COMO EJE TEMÁTICO

Llegados a este punto, es preciso advertir al lector del presente artículo que son nueve los largometrajes de ficción dirigidos por Terrence Malick y estrenados hasta la fecha de su publicación: *Malas tierras* (1973), *Días del cielo* (1978), *La delgada línea roja* (1998), *El nuevo mundo* (2005), *El árbol de la vida* (2011), *To the Wonder* (2012), *Knight of Cups* (2015), *Song to Song* (2017) y *Vida oculta* (2019).

A propósito, podemos dividir estos nueve largometrajes de Malick en tres líneas temáticas claramente diferenciadas, que nosotros resumiremos en los siguientes términos: primero, personajes enamorados o en busca del «amor»; segundo, personajes en busca de un «hogar»; y tercero, personajes en busca de «Dios». Sin posibilidad de entrar a analizar al detalle cada una de las líneas temáticas, diremos que cada una de ellas se manifiesta, en mayor o menor medida, en las nueve películas del director. Este hecho se debe a que, según nuestra interpretación, los conceptos de «amor», de «hogar» y de «Dios» funcionan como variaciones de grado de una misma idea, que no es sino la ya mencionada noción de «morada».

Esta visión que pretendemos defender se apoya en la idea que reproduce Pablo Alzola en su tesis doctoral, según la cual, en el cine de Malick se nos muestra que «las relaciones de amor constituyen una morada», de tal modo que el encuentro del «hogar» se funda sobre el vínculo afectivo del «amor». Pero según Alzola, dada la precariedad de las vidas humanas, solo el «amor» bajo el influjo de Dios

representa, en las películas del director, el encuentro de «una morada perdurable». En palabras del propio analista, con esta relación Malick trata de «ampliar los límites de la noción de hogar más allá de los confines físicos de la casa, situando el fundamento de dicha noción en las relaciones que se establecen entre unos personajes y otros y, principalmente, en la relación trascendente de estos con Dios». De modo que la búsqueda y encuentro de la «morada» es la idea que reúne y da sentido a tres ejes temáticos principales que se despliegan en su filmografía. A propósito de ello, diremos que el hecho de «morar» (del latín, *morari*, «detenerse») significa, en Malick, habitar el mundo desde ese lugar en el que deseamos permanecer, porque allí nos encontramos a nosotros mismos, y porque desde sus dominios podemos delimitar aquello que nos es «propio» y «ajeno». De ahí que el «amor», el «hogar» y «Dios» sean símbolos que representan la búsqueda de un eje a través del cual, mediante el reconocimiento y la apertura de nuestra interioridad, establecer relaciones con nosotros mismos y con el mundo.

3. *SONG TO SONG*: UNA CRÍTICA A LA POSMODERNIDAD

Song to Song es una *rara avis* dentro de la filmografía de Malick, pues, aunque reúne exactamente las mismas preocupaciones que sus predecesoras, su particularidad es que lo hace en un espacio de rabiosa actualidad, es decir, en el epicentro del mundo contemporáneo. Más concretamente, se centra en los modos de vida de las personas que pueblan la actual escena musical de Norteamérica. De entre estos individuos, la película aborda las historias, tanto de manera individual como interrelacionadas, de la aspirante a cantante Faye (Rooney Mara), el guitarrista BV (Ryan Gosling), el productor musical Cook (Michel Fassbender) y su novia camarera (Natalie Portman). Todos ellos, en un constante proceso de búsqueda, tratan de cumplir con sus sueños y aspiraciones sin renunciar a ninguna experiencia. En palabras de Alzola, pretenden «colmar un vacío existencial por medio de relaciones fugaces basadas principalmente en el deseo»¹⁰. Esto explica que, tal y como trataremos de demostrar a continuación, el tema de fondo sobre el que se articula *Song to Song* es la dificultad de encontrar una «morada», entendida bajo los términos propuestos con anterioridad, es decir, un lugar en el que detenerse y permanecer, en el contexto de la postmodernidad.

De acuerdo con la película, el motivo de esta dificultad reside en el hecho de que, bajo el yugo del «deseo» permanente impulsado por el capitalismo avanzado y mediante los estilos de vida promovidos por las sociedades posmodernas, las posibilidades de reconocer un lugar donde detenerse y permanecer, son mínimas. Una idea que, mucho antes que Malick, ya apuntaron otros autores, como por ejemplo el filósofo Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), donde señala que el sujeto espectacularizado se encuentra alineado en tanto que «cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad, menos comprende su propia existencia y su propio deseo»¹¹. Así como también el novelista David Foster Wallace, que, en la misma línea, expone lo siguiente en el texto autobiográfico *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (1999):

Las actividades constantes [...], las fiestas, las celebraciones, la alegría y las canciones. La adrenalina, la excitación, el estímulo. Le hace a uno sentirse vibrante, vivo. Hace que la existencia de uno parezca no contingente. La opción de la diversión dura promete no tanto trascender el miedo a la muerte como ahogarlo¹².

Siguiendo al autor situacionista y al escritor de *La broma infinita*, diremos que, en el contexto de *Song to Song*, esta dificultad para comprender lo que verdaderamente se desea, así como también lo que se reprime al abrazar acríticamente el «deseo» del Otro, queda patente desde el monólogo de apertura de la película, pronunciado por Faye, el personaje interpretado por Rooney Mara:

Durante una época solo quería sexo violento. Estaba desesperada por sentir algo real. Nada de lo que sentía era real. Los besos no me hacían sentir la mitad de lo que debían. Necesitaba respirar. Creía que tenía que conocer a las personas adecuadas. Acercarme a ellas. A las que pudiesen darme lo que necesitaba. Para cruzar la valla. Yo quería experiencia. Me dije: «Cualquier experiencia es mejor que ninguna experiencia». Quería vivir. Cantar mi canción¹³.

Este monólogo, que escuchamos a través de una voz en *off*, cobra plena sentido con las imágenes iniciales que se suceden mediante un montaje al estilo *collage* de breves instantes que solo rozan la superficie. Estas imágenes nos muestras a los personajes bailando en festivales de música *rave*, emborrachándose en lujosas mansiones, perdidos en medio de la opulencia material, buscando

un lugar que se les escapa, practicando sexo, pero también mirando al mar, abrazándose, estrechando lazos, confraternizando con sus seres queridos. Ahora bien, todos ellos son instantes tratados como superficies, puesto que duran poco más que unos breves segundos. Asimismo, el cambio brusco de escenarios y vestuario, así como el hecho de que las escenas se intercalen, enfatiza las mínimas diferencia que existen en este estilo de vida repetitivo. De este modo, ninguno de los momentos que se muestran cobra más importancia que otro. Todos forman parte del mismo plano, donde lo material anula lo afectivo, y lo que se muestra de uno mismo importa más que lo que se siente. Por lo tanto, mediante el contraste entre la voz en *off* y el montaje *collage* podemos intuir desde el inicio que Malick pretende articular una crítica contra aquello que venimos apuntando, y que ahora podemos sintetizar con la terminología empleada por el filósofo Gilles Lipovetsky, es decir, como un estilo de vida llamado «individualismo hedonista»:

El individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, [...] la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora, conservarse joven y no ya forjar el hombre nuevo. Sociedad posmoderna significa en este sentido retracción del tiempo social e individual, al mismo tiempo, que se impone más que nunca la necesidad de prever y organizar el tiempo colectivo, agotamiento del impulso modernista hacia el futuro, desencanto y monotonía de lo nuevo¹⁴.

Este es, según el mismo filósofo, el estilo de vida preponderante y deseado entre jóvenes y adultos en las sociedades desarrolladas o posmodernas, muy específicamente en el contexto occidental y norteamericano. De acuerdo con esta idea de Lipovetsky observamos, transcurridas tres cuartas partes del metraje de Malick, que su crítica a este estilo de vida que aquí señalamos se expresa mediante dos ideas, que no son sino síntomas, y que nosotros podemos establecer equivalencias con otro autor contemporáneo, Frederic Jameson. Esto se debe a que, en primer lugar, aquello que Malick señala es muy parecido a lo que el teórico marxista categoriza bajo el nombre de «ocaso de los afectos», y que significa, en sus propias palabras, «el fin de la pincelada individual distintiva (simbolizado por la progresiva primacía de la reproducción mecánica)»¹⁵. En el caso de la película de Malick, este «ocaso de los afectos» o crisis desiderativa se personifica en la incapacidad de los cuatro personajes principales para tomar

decisiones conforme a sus sentimientos y deseos genuinos. Estos son recibidos por el espectador mediante la voz en *off*, que deviene cómplice del contenido de sus consciencias inoperativas. Dadas las constantes dudas expresadas por Faye, esta incapacidad parece girar alrededor del presupuesto de que el concepto mismo de «deseo» presuponen una escisión en el sujeto y, con ella, toda una metafísica del «exterior» y el «interior». Sin embargo, aquello que nos muestran los hechos de *Song to Song* es la incapacidad de los sujetos para diferenciar entre el «exterior» y su «interior», puesto que, en última instancia, esto también comprometería su lugar en relación a la comunidad. La consecuencia de esta desdiferenciación es, en el caso de Faye, el descentramiento y la fragmentación de su subjetividad, mediante la que Malick parece tratar de argumentar la incapacidad de sus personajes para reconocer y conectar con sus propias emociones. De ahí lo que, en segundo lugar y volviendo a Jameson, conduce a lo que el mismo filósofo categoriza como una «crisis de la historicidad», y nosotros, atendiendo al caso concreto del montaje de *Song to Song*, llamaremos «desestructuración temporal» de la vida de los personajes. Esto se debe a que el individuo, ante la falta de reconocimiento de un fin en su «interior» que le permita estructurar sus acciones, opta por perseguir la intensidad del presente, de modo que el «antes» y el «después» desaparecen:

En nuestro contexto actual, esta experiencia sugiere las observaciones siguientes: la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente temporal de todas las actividades e intencionalidades que lo llenan y lo hace de él un espacio para la praxis; aislado de este modo, el presente envuelve de pronto al sujeto con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del Significante material –o, mejor dicho aún, literal– totalmente aislado. Este presente mundano o significante material se aparece al sujeto con una intensidad desmesurada, transmitiendo una carga misteriosa de afecto, descrita aquí en los términos negativos de la angustia y la pérdida de realidad, pero que puede imaginarse también en términos positivos como la promimente intensidad intoxicadora o alucinatoria de la euforia¹⁶.

Volviendo a Malick, la diversión dura que se nos ofrece en las imágenes que nos muestra la película a través del frenético e incoherente montaje trata de enfatizar este desplazamiento de la temporalidad en favor de la experiencia espacial en el presente inmediato, que

es propio del estilo de vida «hedonista». Se trata de un nominalismo de la experiencia existencial. De modo que, según nuestra interpretación, su crítica señala que la profundidad de la experiencia como acontecimiento en el tiempo se ha desvanecido en la actualidad, y, por lo tanto, el encuentro del «amor» o de «Dios» que nos permita fundar un «hogar» resulta imposible. En otras palabras, el «encuentro» ha sido remplazado por la «búsqueda» de experiencias inmediatas, que en la película se representa mediante múltiples relaciones o espacios superficiales que ofrecen a sus personajes la posibilidad de no comprometerse, con la promesa de así vivir en un presente perpetuo; como reza el título, vivir pasando «de canción en canción».

Además del contenido de la voz en *off* y el montaje en forma de *collage*, los ejemplos que corroboran estas ideas son múltiples y variados a lo largo de la película. Por este motivo, hemos seleccionado algunos más que nos parecen especialmente significativos: el primero, los múltiples cambios del color de cabello del personaje de Rooney Mara y su temor a comprometerse con el personaje de Ryan Gosling. El segundo, los festivales de música *rock* y las *raves* como medio de desconexión alternativa, pero asimilada por la cultura del trabajo. El tercero, los cambios permanentes de casas, inmensas pero vacías, puesto que jamás se llegan a decorar. El cuarto, el desarraigo con los padres como síntoma de renuncia a sus orígenes y, por ende, al pasado. El quinto, las preocupaciones comunes expresadas por los distintos personajes, y que nosotros podemos reunir bajo dos principales: el porqué de su incapacidad para sentirse atravesado por el amor y sus dudas sobre estar escogiendo (desde) y viviendo (en) libertad. El sexto, los incontables planos de los personajes dándose la espalda cuando hablan o frente a cristales a través de los cuales se asoma el mundo exterior. Y el séptimo, la fragmentariedad de la narración, que no permite saber a los espectadores, ni a los personajes, a qué momento temporal remiten las imágenes: una experiencia puramente material de los significantes, meros presentes carentes de toda relación en el tiempo.

4. LA PROPUESTA MALICKIANA: AMAR ES UN LUGAR

En la última parte de la película nos encontramos con la propuesta positiva de Malick, que aparece como una posible resolución a los conflictos y contradicciones propios de las sociedades posmodernas, así como al subsecuente estilo de vida individualista y hedonista de

los sujetos que la habitan. Es importante destacar que los personajes que encarnan esta propuesta, los de BV (Ryan Gosling) y Fayne (Rooney Mara), cuentan con unos antecedentes compartidos.

El personaje interpretado por Gosling da un vuelco a su vida tras realizar los siguientes pasos: primero, abandona el mundo de la música; segundo, retorna a su pueblo natal para cuidar de su padre enfermo; tercero, llora por haber descuidado sus orígenes y su pasado; y cuarto, restablece el contacto perdido con la naturaleza. Paralelamente, el personaje de Rooney Mara, tras haber estado inmersa en una espiral autodestructiva, vuelve a casa de sus padres; juega con sus sobrinos, llora, y le pide perdón a su padre por no ser la hija que él merece. Y luego, la voz en *off* del personaje, que ya hemos identificado como el lenguaje de su consciencia, profiere las siguientes palabras: «Me rebelé contra la bondad. Me había decepcionado. Creí que me iría mejor que a otros. No necesitaba eso que les endulza la vida. No soy quien yo creía que era. ¿Soy una buena persona? Pero, ¿quería ser esa persona? ¿O parecerlo... para gustarle a la gente?».

A tenor de los dos ejemplos, podemos afirmar que encontramos una serie de motivos comunes entre ambos personajes que nosotros identificamos como parte del desarrollo de la propuesta del director. Hemos decidido resumir estos motivos comunes mediante la siguiente argumentación, que entronca con una idea defendida por Alzola como subtexto de *Song to Song*: «El hogar constituido por el compromiso de amor entre un hombre y una mujer –ese ámbito de intimidad, confianza y mutuo reconocimiento– no excluye el vínculo con el hogar originario –entendido como entorno de bondad y acogida– sino todo lo contrario»¹⁷. Es decir, los personajes reconocen su dimensión interior cuando se ven tocados por el sentimiento del «amor», entendido aquí como reconocimiento del uno en el otro, lo que en última instancia los lleva a emprender juntos la creación de un «hogar» en armonía con «Dios». De ahí que, al final de la película, los personajes de BV (Ryan Gosling) y Fayne (Rooney Mara) se reencuentran tras su particular viaje hacia el interior de sí mismos y, ahora, en la interioridad del otro, encuentren un lugar vacío de opulencia y regido por la sencillez en el que detenerse y permanecer. Según nuestra interpretación, la idea de Malick parece clara: la «morada» (el hogar) de Dios entre los hombres está allí donde la misericordia, el amor y la compasión moran. En este sentido, como mucho antes escribió el poeta William Blake:

Pues la Misericordia tiene corazón humano,
y la Compasión rostro de hombre,
y el Amor la forma humana divina,
y la Paz es el ropaje de los hombres¹⁸.

O también, y aunque el director quizá no estuviera pensando en ellos al realizar la película, como rezan los siguientes versos de Margarit:

Amar es un lugar.
Perdura en lo más hondo: es de dónde venimos.
Y también el lugar donde queda la vida¹⁹.

Ahora, los personajes, para vivir acorde con el descubrimiento de su genuino deseo de permanecer y, simultáneamente, con el reconocimiento del genuino deseo del otro, deciden abandonar juntos la ciudad para instalarse en una zona rural; así nos lo muestran las imágenes. Y es en este punto cuando nos encontramos con el esclarecedor monólogo final, que pronuncian ambos en una narración intercalada:

Debo volver y empezar de nuevo. Como un niño. Mi motivación no era la correcta. Eres la única persona que amo. Aun con todo lo que hemos vivido. «Compasión» era una palabra que no pensaba que necesitase. O no tanto como otras personas. Me pediste que fuera contigo. Nunca he viajado al oeste. Quieres volver a la vida sencilla. Yo quiero lo mismo. Que nada se interponga entre nosotros. Nunca. Esto. Solo esto.

5. CONCLUSIÓN: LA FELICIDAD Y LA SIMPLICIDAD

En medio del monólogo que cierra el *film*, sucede la última escena de la película. En ella se muestra cómo los personajes se lavan el uno al otro con el agua de un río. De esta escena, creemos que existen tres posibles interpretaciones: la primera, las imágenes tratan de simbolizar la resurrección y la esperanza de su amor. La segunda, se trata de una limpieza de lo material-innecesario que parasitaba los hogares y los espacios en su vida anterior, donde tenerlo todo jamás era suficiente. Y la tercera, la escena podría simular un bateo que certificaría la unión de ambos con Dios a través de la simplicidad interior y exterior, lo cual emparentaría a Malick con el cristianismo primitivo que se reivindica en el texto de *La simplicidad de la vida cristiana*:

«Si no hubiera un fin último, el deseo de actuar no cesaría nunca, sino que buscaría continuamente alcanzar un fin y después otro y, así, procediendo hasta el infinito, esta cadena de acciones no tendría término, lo cual es absurdo»²⁰. Sin embargo, nuestra interpretación se decanta por interpretar las tres propuestas de manera conjunta, de modo que, como ya apuntábamos previamente, creemos que en el contexto de *Song to Song* el «amor» funda un «hogar» en armonía con «Dios», porque «Dios», en Malick, se encuentra allí donde se ama con misericordia y compasión. De ser así, los personajes habrían encontrado al fin una «morada perdurable» o un lugar en el que detenerse y permanecer. Eso sí, necesariamente lejos del mundanal ruido; abrazando la sencillez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALZOLA CERERO, Pablo. *La imagen poética del hogar en el cine de Terrence Malick (1973-2017)*. [Tesis Doctoral], Universidad Rey Juan Carlos, 2019.
- ALZOLA CERERO, Pablo. *El cine de Terrence Malick. La esperanza de llegar a casa*. Prólogo Antonio Sánchez-Escalonilla. Pamplona: EUNSA, 2020.
- BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Trad. de Daniel Najmías. Barcelona: Anagrama, 2009.
- BLAKE, William. *Canciones de inocencia y de experiencia*. Trad. J. L. Carmés y S. González. Madrid: Cátedra, 1999.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2016.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor M. *Los hermanos Karamázov*. Trad. Augusto Vidal. Madrid: Cátedra, 1997.
- FIJO, Alberto. *Terrence Malick. Una aproximación*. Sevilla: FilaSiete Libros de Cine, 2019.
- JAMESON, Frederic. *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Vol. I. Trad. José Luis Pardo Torio. Buenos Aires: La Marca, 2012.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e Infinito; ensayo sobre la exterioridad*. Trad. Miguel García Baró. Salamanca: Sígueme, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Trad. Joan Vinyoli, Michèle Pendanx. Madrid: Anagrama, 2000.
- MARGARIT, Joan. *Todos los poemas (1975-2017)*. Prólogo de José-Carlos Mainier. Barcelona: Espasa, 2020.
- RATZINGER, Joseph. «Construida con piedras vivas». La casa de Dios y el modo cristiano de adorar a Dios», en *Obras completas XI*. Trad. Pablo Cervera. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012.

- SAVONAROLA, Girolamo. *La simplicidad de la vida cristiana*. Edición y traducción de Juan Manuel Forte Monge. Barcelona: Malpaso, 2022.
- TARKOVSKI, Andréi. *Esculpir el tiempo*. Trad. Enrique Banús Irusta. Madrid: Rialp, 2017.
- WALLACE, David Foster. *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Trad. Javier Calvo. Barcelona: Literatura Random House, 2018.

NOTAS

- 1 P. BISKIND, *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama, 2009, p. 16.
- 2 P. ALZOLA CERERO, *El cine de Terrence Malick. La esperanza de llegar a casa*. Pamplona: EUNSA, 2020, p. 16.
- 3 F. M. DOSTOIEVSKI, *Los hermanos Karamázov*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 393.
- 4 P. ALZOLA CERERO, *El cine de Terrence Malick. La esperanza de llegar a casa*. Pamplona: EUNSA, 2020, p. 16.
- 5 A. FIJO, *Terrence Malick. Una aproximación*. Sevilla: FilaSiete Libros de Cine, 2019, p. 143.
- 6 A. TARKOVSKI, *Esculpir el tiempo*. Madrid: Rialp, 2017, p. 84.
- 7 J. RATZINGER, «Construida con piedras vivas». La casa de Dios y el modo cristiano de adorar a Dios», en *Obras completas XI*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2012, p. 332.
- 8 E. LEVINAS, *Totalidad e Infinito; ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sigueme, 2002, p. 172.
- 9 P. ALZOLA CERERO, *La imagen poética del hogar en el cine de Terrence Malick (1973-2017)*, Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2019, p. 62.
- 10 *Ibidem*, p. 168.
- 11 G. DEBORD, *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 2016, p. 49.
- 12 D. F. WALLACE, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*. Barcelona, Literatura Random House, 2018, p. 308.
- 13 Debemos especificar que la transcripción y traducción de esta y todas las citas de la película ha corrido a nuestro cargo.
- 14 G. LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Madrid: Anagrama, 2000, p. 9.
- 15 F. JAMESON, *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La Marca, 2012, p. 18.
- 16 *Ibidem*, p. 32.
- 17 P. ALZOLA CERERO, *La imagen poética del hogar en el cine de Terrence Malick (1973-2017)*, Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, 2019, p. 220.
- 18 W. BLAKE, *Canciones de Inocencia y de Experiencia*. Madrid: Cátedra, 1999, pp. 82-83.
- 19 J. MARGARIT, *Todos los poemas (1975-2017)*. Barcelona: Austral, 2020, p. 763.
- 20 G. SAVONAROLA, *La simplicidad de la vida cristiana*. Barcelona: Malpaso, 2022, p. 110.