

PRISIONES DE LUZ. LA ARQUITECTURA EN TERRENCE MALICK Y *EL ÁRBOL DE LA VIDA**

Una luz que se nos escapa

«Aquí es donde vive Dios» resuenan las palabras que la Sra. O'Brian (Jessica Chastain) le dice a su hijo mientras le señala los rayos de luz que se cuelan entre las copas de los árboles. Los personajes, y el meganarrador no cesan en la búsqueda de esa luz, que fuera de la naturaleza se les escapa. Grandes edificios, amplias cúpulas, cristaleras que los aprisionan... La arquitectura es una pieza clave en el cine de Terrence Malick para entender a sus personajes, y para que estos encuentren (o queden enmarcados en) su lugar en el film. Las expectativas eran elevadas y los debates fueron múltiples. *El árbol de la vida* (The Tree of Life, Terrence Malick, 2011) generó una gran variedad de puntos de vista y reflexiones que se centraban principalmente, y sin una gran profundidad, embriagados por la superflua sensación de recogimiento y grandilocuencia que produce la película en dos aspectos: la forma y el contenido. En cuanto a la forma los críticos y analistas elogiaban el montaje y la manera de

lograr una cuasi perfecta unión entre secuencias, planos incluso, que podían escapar de una fácil lectura por parte del espectador. En la voz en *off* de los personajes estaba la clave. «¿Cómo despierta Malick esa conexión? [...] *El árbol de la vida* aspira a crear un organismo de significados interdependientes que al mismo tiempo fusionan por completo el cine *mainstream* con el gran cine experimental» (REVIRIEGO, 2011: 9-10). Realmente, el trabajo de Malick se encuentra en ese medio camino que señala Reviriego y parte del estilo y la estructura de Jonas Mekas en esa película cenit de la historia del cine que es *En el camino, de cuando en cuando, vislumbré breves momentos de belleza* (As I was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty, 2000) para aproximarla a un espectador medio. En cuanto al contenido, son diferentes los adjetivos que han enmarcado este film: transcendentalista, panteísta, mesiánico, religioso... «el film no es más que un grandilocuente y vacuo objeto fílmico que utiliza las raíces del trans-



La luz cada vez es más inalcanzable en la sociedad contemporánea y solo consigue colarse por rocambolescos recovecos

cidentalismo para convertirlas en un pobre manual de autoayuda y trazar las bases de una nueva religión para los amantes de las llamadas nuevas espiritualidades» (QUINTANA, 2011: 9). No hace falta profundizar mucho en el film para darse cuenta de que va más allá de esta premisa.

Y también fue el gesto lo que primero llamó la atención, obviando la importancia de los habitáculos: «la aproximación de Malick es cada vez más experimental, deshaciéndose de todo decorado y situando a los actores en una escena que puedan recorrer a placer, *in situ* y después en la sala de montaje» (DELORME, 2011a: 13). Así pues, *El árbol de la vida* impactó en su momento y se convirtió en objeto de atracción o rechazo ya desde su primer visionado. Una de esas obras que no dejan indiferentes, cuya megalomanía oculta los verdaderos misterios y puntos de interés que se encuentran en un film ambiguo y lleno de recovecos. Nosotros aquí proponemos un acercamiento a esos elementos que las primeras críticas analíticas dejaron de lado o minimizaron a favor de un discurso cuasi unidireccional para defender o reprobar el film. Y lo vamos a hacer de una forma tan arriesgada como la misma obra de Malick. Esto es, analizando el uso de la arquitectura en una película que la esquiva, que transcurre mayormente en exteriores y para la que la naturaleza es el motor de acción. Una arquitectura efímera, que parece pasar de largo, ante la que el cineasta no se detiene, sino que forma parte de una realidad que completa el conjunto, sin la cual todo se demolería.

Ecós del pasado

Delorme está en lo cierto cuanto se refiere al despojo de decorados a medida que Malick avanza en su filmografía, transcurriendo *La delgada línea roja* (The Thin Red Line, 1998) y *El nuevo mundo* (The New World, 2005) prácticamente en exteriores¹. Pero, con *El árbol de la vida*, Malick recupera la esencia de sus primeros largometrajes y dota al hogar y a las oficinas de tra-

La pobreza de matices en la arquitectura será la pobreza de matices en una vida nudo: Malick está alabando la sombra, está sepultando a sus personajes

bajo de una mayor presencia y notoriedad. La «vida al aire libre es lo que muestra Malick, como si la casa no fuera más que un lugar para dormir y comer mientras la vida tiene lugar en el exterior, fuera de los límites de la propiedad, la parcela magnificada por el gran angular y transformada en área de juegos» (DELORME, 2011a: 13). Los juegos suceden en el exterior del hogar, pero el drama y lo que hace avanzar el film dándole una coherencia sucede en el interior de esa casa cuando la acción se ubica en los años cincuenta, o en el interior de las oficinas cuando nos lleva al tiempo presente. Y en esos interiores el decorado es clave: la escena en la que el hijo replica al padre durante la comida o los infinitos y asfixiantes pasillos que debe recorrer Jack (Sean Penn) para pasar de un edificio a otro. Incluso encontramos un elemento completamente hogareño cuando Jack erra por el desierto: ese pórtico que debe atravesar para reunirse con su pasado y encontrar la paz. No hay redención

si no se pasa al interior (meta)físico, si no se afrontan los problemas que nos encierran.

La acción que transcurre en el exterior ya no está ubicada en medio de inhóspitos paisajes donde la naturaleza abrumba, sino en un barrio residencial, similar al retratado por Malick en *Malas tierras* (Badlands, 1973), que genera un nuevo contexto a esa acción en el exterior. Los personajes ya no están dejados de la mano de Dios, sino que tienen su hogar para refugiarse. Pero encerrados entre los muros solo encuentran dolor y buscan con desesperación

la luz entre el follaje o las briznas del césped. Son grandes cristaleras las que forman las paredes de las casas, tanto la del Sr. O'Brian (Brad Pitt) en la década de los cincuenta como la de Jack. Falsas vistas al exterior desde una celda de barrotes transparentes. Tal llega a ser la obsesión por volver a formar parte de la Tierra, que la arquitectura que envuelve a los personajes lucha por convertirse en un filtro translúcido que así lo permita, que cobije la vida sin impedir la más necesaria de las conexiones. Sin embargo, es en este ímpetu por lograr la transparencia absoluta cuando se pierde la sinceridad inicial y la arquitectura se convierte en una frontera entre un exterior luminoso y un interior hostil. El personaje se desenvuelve dentro de un ejercicio forzado y ecléctico de aberturas de todos los tipos posibles, una búsqueda del material perfecto que nos vincule a un exterior deseado. Se trata al fin y al cabo de una práctica que, por su persistencia, se convierte en inoperante y fútil, separando al hom-

bre de su alrededor como si de un muro medieval se tratara, cuyo único objetivo es la defensa y no la afinidad. Este juego de capas semitransparentes que separa al personaje del mundo ejemplifica la obstinación del hombre por reafirmarse como único frente a la naturaleza, hasta encontrarse de tal modo solo que queda despojado de su propia humanidad. Por omisión, Malick acaba haciendo un elogio de esa arquitectura no presente en el film, una arquitectura que se convierte en el medio conductor de las palabras que formarían el diálogo entre el hombre y lo orgánico de lo que proviene. El paradigma de esta arquitectura como filtro lo propone Tanizaki al decir de ella que «no es sino la magia de la sombra; expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos y enseguida recuperará su realidad trivial de espacio vacío y desnudo» (TANIZAKI, 2010: 50). Espacio desvestido que conforma la condición humana y que coarta la vida de Jack hasta un punto angustioso. La casa se convierte en una prisión exageradamente iluminada de la que la Sra. O'Brian necesita salir para sentir el calor del sol, y las cristalerías alejan a Jack de lo que le es propio mediante la excesiva sinceridad



La fachada de la casa de los O'Brian. Punto de partida con reminiscencias a la *opera prima* de Malick

de los interiores. La pobreza de matices en una arquitectura será la pobreza de matices en una vida nuda: Malick está alabando la sombra.

El único atisbo de humanidad artificial vivida de forma natural se da cuando el agua inunda la casa transformándola en un elemento más del fondo marino, tan irrelevante y a la vez imprescindible como los demás, Malick convierte aquí la arquitectura en algo verdaderamente efímero, algo que habla el mismo idioma que la Sra. O'Brian en sus momentos más cobardes. Es este el momento en el que el decorado se

confunde con lo preexistente, el espacio arquitectónico se desdibuja para explicarnos que él no es más que una de las pequeñas partes de un todo que es la vida, una suerte de autómatas natural capaz de expresararlo todo en él mismo. Este universo trabado no podría entenderse sin alguno de los fragmentos que lo conforma, es más, el verdadero ejercicio de comprensión consistiría en lograr entender el

todo desde las partes, al contrario de lo habitual. Por tanto, el mérito está en plasmar un *plenum* de conexión entre las piezas en el que el espacio cinematográfico consiga definir al personaje y viceversa, evidenciando que la persona no es comprensible lejos del espacio que habita. Es mediante el lenguaje de la arquitectura como se nos habla de los personajes. Como si se tratase de una convención lingüística más, la casa del Sr. O'Brian expresa lo que no es capaz de formular él mismo, Malick logra aquí que la arquitectura sea un medio de expresión tan válido como la palabra.

Y para lograr este resultado no fue suficiente con rodar un hogar, sino que hicieron falta tres casas diferentes para construir la vivienda de los O'Brian, como apunta Jack Fisk²: «Esto que nos permitió rodar en la casa en cualquier momento del día [...]. En algunas partes tuvimos que remodelar para permitir la entrada de luz y nos ayudará a rodar más tiempo»³ (DELORME, 2011b: 25). Todo ello para lograr una sensación de hiperrealismo mostrada ya en su *opera prima*. «La inseguridad, la impermanencia, la inconsistencia de un entorno metropolitano y el color vivo es el primer objeto de esta tendencia»⁴ (LA POLLA, 2007: 136). Si nos detenemos ante las construcciones que nos llevan a la década de los cincuenta vemos que constituyen el arquetipo de una vida voluntariamente insípida, una arquitectura forzada hacia lo común y regular,

El interior del hogar de los O'Brian, un lugar vacío que los refugia y los encierra en sus sentimientos





Izquierda. La casa de los O'Brian, en un barrio residencial de extrarradio en la década de los 50
Abajo. Jack contempla con pesar el mundo bajo sus pies

poco íntima y propia. Lo ordinario de una construcción levantada a partir de convicciones acaba conformando la personalidad de la familia O'Brian. Al fin y al cabo, los pocos matices que caracterizan la vivienda son fruto del estilo victoriano por el que se decantó el eclecticismo de la época, y no de la riqueza en la definición de una expresión propia. Los tonos pálidos, ocres, son los encargados de reflejar un interior impersonal que más que invitar a entrar sirve de barrera: al cruzar la puerta dejarás de ver las sombras de los árboles, pasarás a ver la luz uniforme y el espacio desabrigado. Tamizar la luz no es la conducta propia de la arquitectura de la década de los cincuenta, sino que más bien pretende dejar que se cuele sin control, con una permisividad sofocante que se traslada a los habitantes en forma de antipatía y animosidad.

Asimismo, en *Días del cielo* (Days of Heaven, 1978) la majestuosa casa entre las espigas es donde se guardan todos los secretos que hacen avanzar la narración, aunque la acción suceda también mayoritariamente en el campo. La casa, de estilo afrancesado, heredera de la *House by the Railroad*, de Edward Hopper, y propia de la arquitectura del XIX, es la encargada de mostrarnos al hombre como especie solitaria, cuyo desarrollo vital tiene lugar muy lejos de la realidad natural. La perspectiva de una vivienda altiva, cuyos paños de fachada se alcanzan hasta abandonar la escala del hombre, acentúa el carácter de aislamiento ambiental, haciendo evidente la falta de diálogo entre la obra del individuo y la naturaleza. «Son frecuentes los encuadres de la casa desde lejos, desde los campos de trigo agitándose, soplando en el viento, transmitiendo una sensación de liquidez. [...] Sugestionando la idea de reproducir una pecera»⁵ (FORNASIERO, 2007: 147). Una



Las construcciones contemporáneas son grandes moles que impiden a Jack alzar la mirada

pecera, de la misma manera que esas cristalerías que mencionábamos antes y los edificios que enclaustran a Jack, tras los cuales puede ver el mundo exterior pero no puede tocarlo, no puede sentirlo, y la naturaleza y la Gracia se le escapan. Esos edificios que simulan la unión del individuo y el universo en una transparencia ficticia que no hace más que separarlos.

Escapismo y aprisionamiento

Malick se posiciona, sin lugar a dudas y de la manera más sencilla e inteligible, en contra de las grandes construcciones que aprisionan al ser humano y no le dejan ver la luz. Exacerbados contra-

picados, prácticamente planos nadir donde el peso de los edificios cae sobre el espectador y sobre Jack, siendo una mole que lo atrapa y no le deja levantar la mirada. O, lo que antaño era el trabajo en la fábrica, que construía la personalidad de sus trabajadores en base a la dedicación y el claustro, como le sucede al Sr. O'Brian, encarcelado por una sociedad represiva donde, para fortalecerse, hay que sufrir y encerrarse en uno mismo. Mientras, el Sr. O'Brian intenta vislumbrar la luz a través de las cúpulas o los pequeños ventanales, en una época en la que todavía era posible. Difícil pero posible, en la que todavía había esperanza. Jack no puede hacer

más que mirar hacia abajo y lamentarse. Jack vivió el pasado y se sintió libre, en el presente todo aquello se ha perdido y su vitalidad se encuentra dilapidada en una tierra de nadie, donde no queda rastro de lo que le aflige, pero tampoco puede recuperar la esencia del tiempo perdido.

La expresión de este rastro olvidado son los edificios que albergan las escenas de Jack, capaces de higienizar la vida del personaje hasta tal punto que parece desnudo de recuerdos. Lo impoluto de una abertura de cristal ejerce tal función purificadora sobre quien la habita que llega a desposeerle de todo lo que le constituye como la persona que es. La arquitectura contemporánea retratada en el film es la encargada de despojar a Jack de todos sus sentimientos, absorbiéndolos mientras el inocente usuario la transita. Pese a tratarse de una arquitectura muy diferente a la de la década de los cincuenta, los edificios que Jack recorre no dejan de tener aquel aire postizo que también tenía la casa de los O'Brian. Ya sea desde la contemporaneidad o desde la tradición, ambas construcciones responden a un modelo de vida estandarizado, que genera prototipos de vida estandarizados. Poco de humano tiene la oficina de grandes ventanales, y poco o nada la vivienda de tablones de madera que los O'Brian ocupan conscientes de que es exactamente igual que la de su vecino. El punto de inflexión entre ambas arquitecturas lo encontramos en la escena en que el salto de tiempo se realiza mediante la imagen nocturna de las plantas bajas de locales iluminados de la forma más pin-

toresca. Y es que el tiempo que ha pasado desde los cincuenta hasta la actualidad posee puntos estables de no transición como los bajos comerciales alumbrados por neones y, por supuesto, las personas vacías de un mundo que les pertenecía. Ayudándose de las frías construcciones que acompañan a los personajes, el film relata su vida como lo que vemos en el transcurso de momentos aparentemente idénticos y homogéneos.

Basta con observar la relación que establecen los grandes rascacielos con el exterior para entender que se marca un espacio, ya no de transición, sino de vacío. En dos situaciones Malick dejará entrever esta tensa correspondencia. La primera es una escena en que la gran fachada de muro vidriado que envuelve las oficinas de Jack sirve de espejo para su entorno. Es de este modo como se muestra la naturaleza, reflejada en la artificialidad de la obra del hombre y sólo cognoscible a través de ella, y es así como el personaje se ubicará dentro de ella. La segunda escena define esta misma semejanza mediante la perspectiva de un rascacielos en su alzado, rodeado por una bandada de pájaros que intenta esquivarlo. El edificio queda reducido hasta la insignificancia en el combate entre la fuerza dinámica y la estática, las aves mitigan el vigor de unos edificios que pecan de magnificencia. Algo que ya es propio de la arquitectura contemporánea, un aire



Arriba. La fábrica es para el Sr. O'Brian un claustro que le ha condicionado a reprimir sus impulsos.

Abajo. El Sr. O'Brian todavía intenta encontrar la luz, pero solo recibe sombras

calculador que la aleja de sus pretensiones originales, está implícito en el espacio cinematográfico de *El árbol de la vida*. La denuncia de Malick parte de la falta de pretensiones de la construcción contemporánea, incapaz de ceder a la persona y forjando individuos incapaces de otras muchas cosas. Que la arquitectura hace a las personas y las personas a la arquitectura es algo que el film manifiesta utilizando la escenografía, mediante las escenas en las que la construcción más compleja se acompaña de ausencia de vidas. Es, sin duda, pretenciosa esta mirada analítica hacia la obra

Las casas de la familia O'Brian y Jack actúan como prisiones de cristal





Las transparente cristalerías ofrecen un falso contacto con la naturaleza

del creador, se trata de una crítica voraz a esa arquitectura comúnmente fotografiada sin gente, que entiende que los espacios poseen un valor fuera del hombre cuando no es así. Al proponer el ejercicio inverso, difícilmente seríamos capaces de pensar al ser humano exento de su cueva de protección, por lo que a su vez somos incapaces de evaluar un espacio sin quién lo ocupe.

Interiores

«Había dejado la carrera de derecho cuando conocía a Eve. Era muy guapa, muy pálida y elegante, con un vestido negro y un simple collar de perlas. Y distante, siempre ecuánime y distante. Para cuando nacieron las niñas, todo era perfecto, ordenado. Pensándolo ahora, era rígido. En realidad, ella creó el mundo en el que existíamos, donde todo estaba en su sitio, donde había una especie de armonía, una gran dignidad.» Así comienza Arthur a hablarnos, de espaldas, frente a una gran cristalera de oficina, contemplando el mundo a sus pies (al igual que Jack en el film de Malick), en *Interiores* (Interiors, Woody Allen, 1978). La situación y el discurso son muy similares, están muy próximos entre *El árbol de la vida* y la película de Woody Allen. Como venimos diciendo, el drama sucede en el interior de unos hogares perfectamente ordenados, armoniosos y dignos. Unos hogares diseñados, probablemente, por las mujeres del Sr. O'Brian y de Jack, creados por ellas, pero que a la par son el reflejo de la personalidad de ambos personajes: rectos, estrictos, formalistas... pero que también chocan con la violencia que se guardan para ellos y explota en momentos delicados cuando se rompe esa armonía.

La casa de los O'Brian es un reflejo nítido de lo que sucede a sus habitantes. La homogeneidad en el tratamiento de las estancias es uno de los rasgos más propios de la arquitectura residencial de extrarradio. Resulta difícil reconocer las diferencias entre unas habitaciones y otras, resulta a su vez complicado esclarecer el carácter de la familia. La pobre paleta cromática de la vivienda entorpece la creación de atmósferas para la vida. Un salón, una habitación, un recibidor, todos ellos son espacios con un mismo tratamiento, sin concreción intencionada. Esta falta de concisión imposibilita la ocupación natural de los espacios: dónde ando, dónde paro, dónde descanso, dónde hablo y dónde debo estar solo. No importa uno u otro, el hombre usará las habitaciones de forma indistinta y pasará por sus sensaciones sin posibilidad de esclarecerlas. Es esto lo que Malick deja patente en la casa de los O'Brian: no se permite la expresión de los estadios, ya sea materiales o emocionales.

Sucede algo similar en la casa de Jack, pese parecer, a primera vista mucho más compleja. Esta vivienda sí ha sabido entender los espacios necesariamente diferenciados, puesto que incluso los materiales varían de una estancia a otra, de una ventana a otra. Sin embargo, este intento queda frustrado por la incapacidad de la casa de aportar

atmósferas de vida. Resultaría complicado recordar un olor de esta casa, o una sensación derivada de una percepción táctil y no visual. La simplicidad de la arquitectura se hace evidente cuando ésta sólo trabaja con la visión y no añade los otros cuatro sentidos: el resultado es una obra fría incapaz de satisfacer al usuario, a Jack en este caso. El segundo pecado cometido en el diseño de la vivienda deja al desnudo la personalidad del inquilino: la abundancia de mobiliario de diseño. Malick fue muy minucioso en la elección del

La casa de los O'Brian, homogeneidad y vacuidad, no dejar expresar los sentimientos





La casa de Jack, una arquitectura minimalista y fría, incapaz de satisfacer a sus habitantes

menaje, estableciendo la misma escala de valores respecto a la arquitectura y la persona. El modo en que el mobiliario condiciona el espacio es el modo en que la arquitectura conforma y re-define a la persona. Una escala proporcional que Zumthor describe como «el desafío de configurar un todo a partir de un sinfín de detalles integrantes que se diferencian entre sí en su función y su forma [...]». Mediante estas formas detalladas quedan organizados los sutiles estadios intermedios dentro de las grandes proporciones del edificio» (ZUMTHOR, 2010: 15). Bastaría con reemplazar a Jack por el edificio para ilustrar la ligazón que permite conocer a uno a través del otro. Hasta tal punto llega la obsesión por mostrar una vida fragmentada y descompuesta que la escenografía se plaga de muebles que, por su perseverancia a lo largo del tiempo, han adquirido su propia personalidad: las butacas de los Eames, la silla Barcelona de Mies Van der Rohe o el sillón BKF de Bonet Castellana. Este muestrario de obras en tan pocos metros cuadrados es una exhibición de inseguridad exacerbada, o una fórmula ideal para llenar el espacio vacío con otras personas, evitando el esfuerzo de ser el sujeto quien lo haga. Que otros, con sus obras, invadan la vida de Jack, y que Jack deposite en ellas su carácter en potencia, es una señal de la debilidad de un personaje por identificarse a sí mismo. Si a este empeño le sumamos la intención de dificultar las circulaciones en sección de la vivienda, con patios interiores, entreplantas y altillos, damos con la complejidad

máxima. Llevada al extremo, esta pretendida diversidad se anula y se hace sencillamente insustancial.

Nunca veremos el hogar a modo de puesta en situación, ni la cámara se detendrá a contemplar una estancia, salvo en los momentos donde el espacio vacío tiene un interés dramático. La importancia, como decía Delorme, está en el gesto, y en la interacción del personaje con el espacio. A Malick no le interesa ubicarnos *a priori* en un espacio, sino que mediante las diferentes tomas y el movimiento de los personajes, el espectador, sin haber visto un plano general del lugar, se ha construido un mapa mental que le permite ubicarse. Y lo más importante, recibe la sensación que ese espacio provoca en los personajes, y que los define. Se crea de esta manera una arquitectura y un diseño espacial *invisible* pero lleno de sentido y cargado de significados, que, sin darse cuenta el espectador, le están guiando hacia una lectura del plano, que va más allá del rostro, más allá del gesto.

Extintor de incendios

Kit (Martin Sheen) prenderá fuego a la casa de Holly (Sissy Spacek) para escapar y vivir un idilio autodestructivo en el bosque de *Malas tierras*. También el fuego tendrá acto de presencia en *Días del cielo*, asediando la casa del granjero (Sam Shepard) en el clímax del film, donde, entre las llamas, éste perseguirá a Bill (Richard Gere) para acabar con su vida. En *La delgada línea roja* el poblado de Melanesia donde Witt (Jim Caviezel) encuentra un pacífico refugio será sacrificado e incendiado. Witt también será

abatido, en esta ocasión por los japoneses. El fuego será el espíritu liberador en las danzas del pueblo Powhatan, y su arma principal con la que defenderse de los colonizadores de *El nuevo mundo* y atacar sus fuertes. Ese fuego lo cruzará Pocahontas (Q'orianka Kilcher) para tener una relación con John Smith (Colin Farrell), y tras la muerte de éste, con John Rolfe (Christian Bale). Ya no consumida por el fuego ni por el fogueo de las balas, sino por la luz que entra por las vidrieras de su habitación, que se cuele por el follaje de los árboles, que guía el rumbo del barco de Rolfe saliendo a alta mar, encontrará la muerte Pocahontas. Los personajes de *El árbol de la vida* tampoco acabarán bien. Todos se reunirán en ese mar de la tranquilidad, reflejo de la eternidad, al que se accede tras encontrar la luz y cruzar el pórtico.

Con el paso del tiempo, Malick ha dejado de incendiar el hogar para que sus personajes encontraran la redención. La casa ha pasado de ser un refugio para las mujeres, de las que los rebeldes sin causa, entendiendo ese refugio como prisión, intentaban rescatarlas (*Malas Tierras, Días del cielo*) a convertirse en una verdadera celda, siendo ellas conscientes, pero de la que no quieren, o no pueden, huir por el amor que le tienen a sus seres queridos, sacrificándose de manera vital (*El nuevo mundo*) o (meta) física (*El Árbol de la vida*). Así pues, cuando la luz ya no viene de la llama, sino que está presente en los cielos, y los personajes deben buscarla, ya no es necesario incendiar las construcciones, sino que hay que hacerlas desaparecer. Pero nunca del todo, al menos siempre



El pórtico que Jack debe cruzar para obtener la redención. La arquitectura debe *cuasi* desaparecer

debe quedar la puerta de entrada que haga cruzar esa delgada línea roja que separaba la vida de la redención, y para ello será necesario traspasar una barrera física; en el caso de *El Árbol de la vida*, representada en el portal que Jack deberá cruzar para redimirse con su pasado y encontrar la paz eterna, que para los personajes *malickianos* solo puede llegar a través de la muerte, creando así una elegía sobre nuestra civilización contemporánea encerrada en prisiones de luz.

Notas

*Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

- 1 Aunque no debemos menospreciar la importancia de las fortificaciones y la mansión colonial del último tramo en *El nuevo mundo*.
- 2 Diseñador de producción del film. Uno de los más reputados en su oficio, lo que da cuenta de la importancia que tiene para Malick el trabajo con el espacio.
- 3 «C'est qui nous permettait de tourner dans la maison à n'importe quel moment de la journée [...]. Dans certaines pièces nous avons dû ajouter pour laisser la lumière entrer et nous aider à tourner plus longtemps». Traducción propia, siempre, en caso de que se indique lo contrario.
- 4 «La precarietà, la provvisorietà, l'inconsistenza di un ambiente metropolitano e di colore che vi vivono è il primo oggetto di questa tendenza».

- 5 «Sono frequenti le inquadrature della casa da lontano e delle distese di grano che ondeggiano, mosse dal vento, comunicando una sensazione di liquidità. [...] Suggestionati dall'idea di riprodurre una cassa sul mare».

Bibliografía

- CASAS, Quim (2011). Terrence Malick. Otras voces, otros ámbitos. *Dirigido por*, nº414, 30-40.
- DELORME, Stéphane (2011a). En torno al gesto. *Cahiers du cinema - España*, nº48, 13-14.
- DELORME, Stéphane (2011b). Jack Fisk, directeur artistique. *Cahiers du cinema*, nº668, 25.
- FORNASIERO, Andrea (2007). *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità*. Recco (Genova): Le Mani.
- LA POLLA, Franco (2007). En A. FORNASIERO, *Terrence Malick. Cinema tra classicità e modernità* (p. 136). Recco (Genova): Le Mani.
- LEIBNIZ, Peter (2012). *Monadología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- QUINTANA, Ángel (2011). Del trascendentalismo al mesianismo neocon. *Cahiers du cinema - España*, nº48, 9-11.
- REVIRIEGO, Carlos (2011). One Big Soul. *Cahiers du cinema - España*, nº48, 9-11.
- TANIZAKI, Junichiro (2010). *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- ZUMTHOR, Peter (2006). *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ZUMTHOR, Peter (2010). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Adrián Tomás Samit (Castellón de la Plana, 1989), ha realizado el Master Internacional en Documental por la Escuela de Cine de Barcelona. Es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Jaume I. Ha escrito para diferentes revistas de análisis fílmico: *L'Atalante*, *Shangrila*, *Quaderns del CSCI* (premio al mejor ensayo 2012). Colabora en la sección de cine de *Nomepionniuna.net* y *monemonkey.com*.

Marina Povedano Revilla (Castellón de la Plana, 1989) es licenciada en Arquitectura Superior por la Universitat Politècnica de Catalunya, donde ha obtenido una beca de apoyo a la enseñanza de Composición Arquitectónica. Actualmente está realizando sus estudios de segundo ciclo en Filosofía por la Universitat de Barcelona.