

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

Como ataúdes en movimiento

Autor/es:

Torrell, Josep

Citar como:

Torrell, J. (1999). Como ataúdes en movimiento. La madriguera. (17):60-63.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41763>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL VIEJO TOPO

Como ataúdes en movimiento

Como ataúdes en movimiento

Josep Torrell

La delgada línea roja

Terrence Malick

The Thin Red Line

Estados Unidos, 1997-1998

Terrence Malick nació en Austin el 30 de noviembre de 1943, obtuvo una beca para estudiar filosofía en Oxford, y a su regreso a los Estados Unidos fue primero profesor de Filosofía en el Instituto de Tecnología de Massachussets en Boston y luego periodista. Formó parte de la primera promoción del Instituto Norteamericano del Cine (AFI) en 1971, y rodó su primera película en 1972, *Malas tierras (Badlands)* que no se estrenaría hasta 1974, a la que le siguió seis años más tarde *Días del cielo (Days of Heaven)*, 1978). Ambas obras fueron mejor acogidas por la crítica que por el público, y más apreciadas en el resto del mundo, sobre todo en Europa, que en los Estados Unidos. Los veinte años que separan esta obra de su tercera película, *La delgada línea roja*, no han sido años de inactividad para Malick.

Los años Mizoguchi

Acabado el rodaje de *Días del cielo*, Malick empezó a trabajar en el proyecto de rodar una biografía de John Merrick, proyecto que abandonó al tener noticia del montaje teatral sobre el mismo tema, en el que se inspiró David Lynch para *El hombre elefante (The Elephant man)*, 1980). Entre 1980 y 1981, trabajó por encargo de la Paramount en la preparación de una película sobre la prehistoria (*Q*), que abandonó también al estrenarse *En busca del fuego (La guerre du feu)*, 1981) de Jean-Jacques Annaud, a pesar del interés de la Paramount en seguir adelante con el proyecto. Después de estas dos coincidencias, Malick abandonó Hollywood. Durante los años ochenta, ayudó a su esposa Michèle Gleason en el rodaje de *Broken English* (1981) y reescribió el guión de *Gran bola de fuego (The Great Ball of Fire)*, 1989) de Jim McBride.

El proyecto de adaptar la novela de James Jones se remonta a finales de 1988. A partir de 1989, Malick empezó a trabajar simultáneamente en dos guiones (el de la que podría ser su próxima película, *The English Speaker*, y el de *La delgada línea roja*), y en una adaptación teatral de la película de Kenji Mizoguchi *El intendente Sansho (Sansho Dayu)*, 1954). En la primavera

de 1993, Andrzej Wajda y Malick, en estrecha colaboración con el decorador y diseñador de vestuario Eiko Ishioka, prepararon en Salzburgo la puesta en escena de su adaptación de *El intendente Sansho*, que se estrenó en la Academia de Música de Brooklyn. En marzo de 1994 Malick dirigió personalmente durante tres semanas un taller sobre su adaptación de la obra de Mizoguchi en la Primera Iglesia Metodista de Los Angeles.

En 1989 terminó la primera versión de *La delgada línea roja*. En marzo de 1995 tuvo lugar la primera lectura del guión, durante toda una noche, con un numeroso grupo de actores célebres, ninguno de los cuales aparecería luego, por problemas de calendario, en la película. En junio de 1995 hubo un nuevo taller-ensayo de cinco días con otros actores. La represión militar de la revuelta zapatista y la inestabilidad política de la zona impidió rodar la película en Chiapas, la localización inicialmente prevista. Finalmente, la película se rodó en Australia y las islas Solomon entre junio y diciembre de 1997¹.

El trabajo de Malick con la obra de Mizoguchi repercute particularmente en dos aspectos de la obra de *La delgada línea roja*. En primer lugar, en la utilización del mar como signo de la distancia: la distancia que separa Zushio de Tamaki, su madre, en *El intendente Sansho*, o la distancia que separa al soldado Bell de su esposa. En ambos casos, las voces de los ausentes sobrevuelan las aguas. En segundo lugar, y aquí la influencia es decisiva porque afecta al aspecto fundamental de la película, el sacrificio de Anju para que su hermano Zushio pueda escapar –imagen evocada visualmente en la ensonación de Bell en la que ve a su mujer de espaldas, entrando en el agua– entronca con el tema del sacrificio en *La delgada línea roja*, en la que Bob Witt, a diferencia de lo que ocurre en la novela, se sacrifica para que su amigo herido pueda huir dejándose llevar por la corriente.

Entre la elegía y el réquiem

El tono de *La delgada línea roja* oscila entre la elegía y el réquiem, y la banda sonora de Hans Zimmer tiñe las imágenes con una coloración melancólica y distante. La película de Malick es contraria a la guerra aunque parece remisa a mostrarla. En sus imágenes no falta la cruda representación del horror de los combates, pero su manera de dar a ver la violencia y la muerte está muy alejada de la retórica habitual en el cine con-

temporáneo. La brevedad de los planos en la secuencia del cuerpo a cuerpo es elocuente de la voluntad de Malick de evitar la conversión de la muerte en un espectáculo complaciente. La mayoría de los episodios macabros y escabrosos de la novela no aparecen siquiera en la película². En ese mismo sentido, resulta significativo que la cámara de Malick se aleje de la acción para mostrar a un pájaro en el fragor de la batalla, o entelezca la imagen para captar el paso de una mariposa azul entre los soldados. Los *travellings* de *La delgada línea roja* son una cuestión de moral, son depositarios de una mirada de reprobación, que marca las distancias con respecto a la acción. La cámara se cruza con los soldados tangencial u oblicuamente o asciende y avanza con independencia de los personajes. La figura de estilo que define la película son esos *travellings* que se adentran entre los juncos o los sobrepasan, captando una belleza ajena a la situación: no están al servicio de la dramaturgia del cine bélico, sino que enlazan con el interrogante con el que se abre la película: "¿Qué significa esta guerra en medio de la naturaleza?". Se cumple así una doble disociación: la de la cámara con respecto a la acción, y la existente entre lo que los personajes piensan y lo que realmente hacen. No es la violencia lo que vertebrata la película, sino la reflexión sobre ella.

Terrence Malick se aleja de las convenciones del cine bélico en algunos puntos importantes. Por de pronto, renuncia a la invisibilidad del enemigo, mostrando a contraluz las ametralladoras japonesas en el búnker antes del ataque, o a los japoneses calando las bayonetas en medio de la escena de la niebla: ni la sorpresa ni el suspense entran en la gama de recursos expresivos de Malick. Aunque, en puridad, en *La delgada línea roja* no cabe hablar realmente de "enemigo", porque los japoneses no están representados como tales. Es significativo que antes de que los soldados norteamericanos arrojen granadas a los búnkers o a los agujeros cubiertos de cañas, la cámara se sitúe en su interior, sugiriendo el horror de esperar la muerte en semejantes madrigueras sin salida. Las mismas reacciones que Malick ha retratado en los soldados estadounidenses reaparecen en los prisioneros japoneses: el horror, la plegaria, la altanería del oficial que le sostiene la mirada a Witt, la locura, el temblor, el miedo. El miedo. Como observa un comentarista perspicaz a propósito de los prisioneros, "su aspecto endeble y horrorizado no permite ninguna ambigüedad: para Malick, los



vencidos son las víctimas, pero los verdugos también tiemblan"³. Los otros son como nosotros. "Quizá todos los hombres sean parte de una misma alma, un inmenso yo", dice la voz del soldado Witt mientras la cámara nos muestra una de las más viejas metáforas de la vida: las aguas del riachuelo que fluyen plácidamente. Es la visión de los prisioneros, el atisbo del propio miedo reflejado en el semblante ajeno, lo que produce en Witt el recuerdo del paraíso perdido, desatando el sentimiento de la pérdida, con un breve *flashback* del poblado melanesio en el que empezó la película.

En segundo lugar, y contrariamente a la fórmula canónica en el género, los miembros de la "compañía Charlie" no se definen psicológicamente y la acción no se convierte en la oportunidad para una confrontación de caracteres. No es la psicología lo que interesa a Malick, lector de Wittgenstein y de los filósofos existencialistas, sino el pensamiento. La renuncia a la caracterización psicológica tradicional produce una deriva de *La delgada línea roja* hacia el ámbito de la ontología y de la moral. La cuidada composición de los encuadres, el tratamiento de la luz y la precisión de los movimientos de cámara son sólo el camuflaje necesario para el éxito de una operación tan desacostumbrada en el cine norteamericano contemporáneo.

En *La delgada línea roja* hay inevitablemente situaciones que se parecen a las de otras cintas bélicas, pero su concepción de fondo remite a una idea del cine alejada del cine de género en general y del cine bélico en particular.

Bergman en Guadalcanal

En *La vergüenza* (*Skammen*, 1967), película en la que Ingmar Bergman ofreció una lúcida visión de los desastres de la guerra, el personaje interpretado por Max von Sydow expresaba

una impresión angustiosa: "Tengo la sensación de que todo esto es una pesadilla que está soñando alguien, y cuando se despierte sentirá vergüenza por ello". La película de Malick enlaza en cierto modo con esa angustia a través de las voces que revelan los pensamientos de algunos personajes.

La focalización múltiple del relato tiende a una cuidadosa indagación de los recursos culturales que vertebran la capacidad de resistencia de los personajes, las fuerzas intelectuales que les mantienen vivos y les impulsan a sobrevivir o a inmolarse, como en el caso del soldado Witt. *La delgada línea roja* intenta discernir cuál es el poso cultural que permite enfrentarse al miedo, la vergüenza y la muerte. De acuerdo con esta premisa, las escenas decisivas no son la de los combates, sino

aquellas en las que se rompen los vínculos que mantienen unidos a los personajes con el mundo. Se trata concretamente de dos secuencias consecutivas: aquella en que el soldado Bell recibe la carta de su esposa en la que le pide el divorcio, y esa otra en la que el soldado Witt visita el poblado, el paraíso en el que vivía al comienzo de la película, y sólo encuentra indiferencia o rechazo. Cuando Witt regresa al campamento militar, la cámara aísla en sucesivos primerísimos planos a los tres portavo-



ces de la trama discursiva en la película: Witt (que llora), Bell y el sargento Welsh.

"He oído hablar de la inmortalidad, pero nunca la he visto" dice la voz de Witt al comienzo de la película al evocar la muerte de su madre, descartando de entrada toda idea de trascendencia extramundana. Las respuestas se han de hallar en este mundo (sólo el capitán Staros halla su fuerza en la religión). Bell tiene una respuesta, lo que le sostiene es el amor y el deseo, el anhelo de una vida compartida, que se revelará muy frágil. El sargento Welsh parece partir del conocimiento de esa fragilidad, pero su lucidez no le permite evitar la angustia ni el sufrimiento. Cuando uno de los soldados expresa su indiferencia ante la muerte, Welsh comenta: "Eso suena a gloria. Nunca he sentido esa indiferencia". El sargento trata de comunicar su estoicismo a Witt, durante la conversación en la celda del patrullero, tras la expulsión del paraíso: "En este mundo un hom-

bre solo no vale nada. Y no hay más mundo que éste. Sólo hay que mirar por uno mismo. Vivimos en un mundo que se hace añicos. Lo único que podemos hacer es cerrar los ojos y evitar que nos afecte". Más adelante, ya en el frente, le espeta a Witt: "No puedes hacer nada por nadie. Si mueres, será por nada".

La reflexión de Witt, a pesar de su rechazo de la trascendencia, va por otros derroteros. Tiene más preguntas que respuestas. Todos sus pensamientos remiten al sentimiento de pérdida por una paz y una unión que se han roto: "Nos hemos vuelto contra nosotros, cada uno en la luz del otro". Witt interroga a la naturaleza ("¿Quién eres para vivir en todas estas formas? Tu muerte lo abraza todo, tú, origen de todo lo que ha de nacer") y a la disociación entre la violencia y el entorno físico que la rodea, "burlándose de nosotros, con otra visión de lo que podríamos haber conocido". También él se interroga sobre el origen de la violencia ("Este gran mal, ¿de qué semilla nace?"), y sobre las posibilidades de salir de ella⁴.

Los pensamientos de Witt enlazan con aquella inquietud expresada en *La vergüenza*, sin descartar que el que sueña sea uno mismo ("¿Queremos matar?"). La actitud de Witt, sin embargo, difiere de la del sargento. Si al ver el desamparo de los prisioneros se interroga acerca de "¿Qué nos impide extender la mano?", después de la visita al poblado y la amarga comprobación de que no puede volver a un paraíso que no existe, Witt decide morir para que sus compañeros se puedan salvar. Es una respuesta, la misma que da el personaje de Sandrine Bonnaire en *Secret Défense* (1997) de Jacques Rivette (obra que comparte también con *La delgada línea roja* su peculiar distribución del tiempo del relato).

Aparece también otra imagen de la vergüenza, la del personaje que patea a los prisioneros y arranca los dientes a los cadáveres —Malick no muestra la acción: el horror no consiste en verlo sino en saber que puede estar ocurriendo fuera de campo—, y que luego, pasada la tensión del combate, mientras sus compañeros se emborrachan, alejado de los demás, tiembla y se retuerce asqueado de sí mismo y arroja al fango los sangrientos trofeos que había cobrado, incapaz de reconocerse en sus propios actos.

Un segundo tema bergmaniano presente en la película de Malick es el cara a cara con el otro como única forma de aprendizaje: la relación y el conflicto como lecciones de conducta. La hora del lobo: la de la desnudez, la verdad y el miedo. La de esas imágenes, las mejores de la película, en las que los soldados sostienen la mirada del compañero que muere, sin engañarle, posando sus ojos en los suyos, tratando de acompañarle en el momento de la más irreductible soledad.

Cuando el sargento regresa después de haberse arriesgado para llevar morfina al moribundo que no es posible salvar, el

capitán promete mencionarle en su informe. El sargento rechaza secamente todo tipo de honores. "Es una cuestión de propiedad", dice: era uno de sus hombres. En la secuencia inmediatamente posterior, el capitán se niega a obedecer la orden de atacar frontalmente la colina. Cuando luego discute con el coronel argumenta escuetamente: "No me gusta que maten a mis hombres". Ha aprendido la lección. El coronel, por el contrario, engeguado por la ambición del ascenso, sumido en una perversa confusión de medios y fines, es incapaz de aprenderla. Cuando se despide del capitán lo hace con esta frase: "No me dé la razón: eso se da por supuesto". Una sola línea de diálogo condensa toda la crítica al ejército como institución, toda su deshumanización ♦

Notas:

1. Para reconstruir la actividad de Malick en los últimos veinte años resulta indispensable el artículo de Michel Ciment: "L'absence de Malick", en *Positif* nº 446, abril de 1998, págs. 52-58, de donde procede la información resumida en párrafos precedentes.
2. A propósito de las diferencias entre la novela y la película, véase Michael Henry: "Rêveries d'un cinéaste solitaire", en *Positif* nº 457, marzo de 1999, págs. 6-10.
3. Erwan Higuinen: "Les racines du mal", en *Cahiers du cinéma* nº 533, marzo de 1999, pág. 65.
4. Acerca de los problemas de la representación de la violencia en el cine conviene leer el interesantísimo ensayo de Oliver Mongin: *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Paidós, Barcelona, 1999.

Retablo del amor y de la muerte

Victor Mochi

Celebrity

Woody Allen

EEUU, 1999

"Ahora proyectan una de Woody Allen.

Ya sabes, los problemas cotidianos

de unos burgueses que se buscan

a sí mismos en el gran caos urbano

y las grandes preguntas sin respuesta:

¿de dónde vengo? ¿a dónde voy?

¿puede vivirse bien con un solo sueldo?

¿es pecado morderse las uñas en vigilia?

Fumar en Sarajevo (José Bonilla, 1994)

Ir al cine a ver la última película de Woody Allen es como acudir a esa cita anual de amigos de toda la vida: pasas un buen rato, pero queda poco lugar para la sorpresa.

La actitud de los espectadores al acabar la proyección es también sintomática de un fin de fiesta familiar. Los incondicionales, que son legión, apuran hasta el final los créditos, acompañados de la consabida música melódica de los grandes clásicos americanos de los 50; no faltan quienes, divertidos, comentan los mejores gags o la acerada y fina ironía de

Woody, ni los que ven algo de vacuidad en las casi dos horas que dura el film. En cualquier caso, creo que muchos han lamentado la decisión de ir a ver la película subtitulada, porque la densidad de diálogos es tal (a veces incluso hablan cuatro actores simultáneamente), que apenas queda tiempo para mirar a los actores. Intentaré, por mi parte, ofrecer una (otra) visión de lo que me ha sugerido *Celebrity*.

Tras la sobriedad bergmaniana de los títulos de crédito, Allen nos introduce en una muy lúcida reflexión sobre la fama presentándonos a los que nosotros hacemos famosos. Lee Simon, escritor frustrado interpretado por Kenneth Branagh, sirve de guía para ofrecernos toda una galería de fatuos que son asediados por fans cuya ilusión máxima en la vida es seguir a los que, por el sólo hecho de aparecer en la tele, se convierten en carne de adoración, y entre ellos a un telepredicador.

Así, para quienes éramos jóvenes cristianos a finales de los 60, no deja de resultar sorprendente y graciosísimo ver a una monja entonando aquel "Cumbaya" que tantas veces cantamos acompañados de las por entonces revolucionarias guitarras que habían sido recientemente introducidas en la ceremonia de la misa. Por otro lado, Woody también nos hace reflexionar sobre el caso de un secuestrado que, muy a su pesar, se convierte en famoso, y en una breve escena, una típica