

ANHELO DE CONTACTO. LAS MANOS COMO LENGUAJE DE LA PERSONA EN EL CINE DE TERRENCE MALICK.

Pablo Alzola, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, España.

Recibido: 2023-07-31

Aceptado: 2024-02-01

Resumen

Este artículo pretende estudiar el protagonismo de las manos en el cine de Terrence Malick, y su capacidad para significar el lenguaje propio de la persona humana. Algunos filósofos recientes afirman, en sintonía con el pensamiento clásico, que la persona humana se distingue por una singular apertura a cuanto le rodea y, de forma especial, a las otras personas, con las cuales puede establecer vínculos profundos basados en el amor recíproco y la intimidad compartida. Las películas de Malick, herederas de una tradición cinematográfica que se remonta a Robert Bresson, tratan de mostrarnos cómo las manos expresan esta apertura de la persona. Nuestro estudio se centra en una selección de escenas de sus nueve largometrajes de ficción, desde *Malas tierras* hasta *Vida oculta*, que retratan tres momentos del desarrollo de la persona: ruptura, reconciliación y comunión.

Palabras clave: Terrence Malick, Robert Bresson, persona, manos, comunión.

Abstract

This article aims to study the prominence of hands in the cinema of Terrence Malick, as well as their capacity to signify the language peculiar to the human person. Some recent philosophers affirm, in line with classical thought, that the human person can be distinguished by a singular openness

towards everything that surrounds her and, most notably, towards other people, with whom she can establish profound ties founded on mutual love and shared intimacy. The films of Malick, inheritors of a cinematic tradition that goes back to Robert Bresson, try to convey how hands can express this openness of the human person. Our study is focused on a selection of scenes from his nine fiction feature films, from *Badlands* to *A Hidden Life*, that portray three landmarks in the path of personal growth: rupture, reconciliation, and communion.

Keywords: Terrence Malick, Robert Bresson, person, hands, communion.

Malas tierras (*Badlands*, 1973), el primer largometraje del cineasta Terrence Malick, concluye con una escena en la que sus protagonistas Kit y Holly se encuentran a solas por última vez, antes de subir a un avión que les conducirá a prisión y después, en el caso de Kit, a la silla eléctrica. Es el absurdo desenlace del viaje de dos amantes a ninguna parte, huyendo de la policía y dejando un reguero de muertos a su paso; los dos tienen las manos esposadas y, tras un breve diálogo en el que él intenta disculparse torpemente por haber matado al padre de ella, se separan sin abrazarse ni darse la mano. En *Vida oculta* (*A Hidden Life*, 2019), la última película de Malick estrenada a la fecha de publicación de este artículo, hay una escena que, salvando las distancias, se parece a la anterior. En plena Segunda Guerra Mundial, una mujer, Fani, visita a su marido, Franz, en la cárcel, consciente de que será su último encuentro antes de que él sea ejecutado por negarse a jurar fidelidad a Hitler y combatir en las filas de la *Wehrmacht*, la fuerzas armadas del Tercer Reich. Sentados frente a frente, los esposos aprietan con fuerza sus manos mientras intercambian unas pocas palabras: «¿Lo entiendes?», pregunta él a su mujer, y ella responde, «Te amo. Hagas lo que hagas, pase lo que pase, yo estaré contigo, siempre». Los dos tratan de abrazarse, pero enseguida son separados por los guardias de la prisión.

Estas dos escenas introducen el tema del presente artículo: el protagonismo de las manos en el cine de Terrence Malick, y su capacidad para significar de distintos modos el lenguaje propio de la persona humana. En los dos momentos descritos encontramos a dos personajes, un hombre y una mujer, que expresan la relación que existe entre ellos a través del contacto de sus manos: en el primer caso, dicho contacto —que hemos visto a lo largo del filme en apasionados abrazos, caricias e incluso bailes—

destaca por su ausencia; en el segundo, el contacto está cargado de emoción pese a ser mínimo. Tal y como sostiene Alberto Fijo en su libro sobre el cineasta texano, «en Malick las manos expresan sentimientos, emociones, actitudes, deliberaciones».¹ Podríamos añadir a lo dicho por Fijo que la atención de la cámara en las manos de los personajes es mayor a medida que avanzamos en la filmografía del cineasta: si bien en *Malas tierras* y *Días del cielo* (*Days of Heaven*, 1978) los primeros planos de manos son escasos, aunque reveladores, en las películas de su última etapa — como *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, 2011), *To the Wonder* (2012) o *Vida oculta* — las imágenes de manos son recurrentes, y llegan a expresar actitudes que escapan a las palabras. En *El árbol de la vida*, por ejemplo, dos hermanos unen las palmas de sus manos a través del cristal de una puerta en la casa que se disponen a abandonar; se trata de un gesto enigmático que, ciertamente, no presenta un significado unívoco y, por ello, manifiesta una riqueza difícil de acotar verbalmente.

El desarrollo de este artículo sigue una metodología que es preciso aclarar antes de adentrarnos en el estudio de las películas: en primer lugar, ofrecemos una sección de carácter teórico donde se entrelazan nociones de antropología filosófica, sobre el significado de las manos en el contexto de la persona humana, e ideas en torno a la representación de estas en el cine, con especial énfasis en algunos filmes que preceden a los de Malick. En segundo lugar, analizaremos una selección de escenas de todos los largometrajes de ficción del cineasta texano — nueve hasta la fecha: *Malas tierras*, *Días del cielo*, *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, 1998), *El nuevo mundo* (*The New World*, 2005), *El árbol de la vida*, *To the Wonder*, *Knight of Cups* (2015), *Song to Song* (2017) y *Vida oculta* — centrando la atención en la expresividad de las manos tanto a nivel visual como narrativo; asimismo, agruparemos estas escenas en tres categorías que responden a su dimensión antropológica: ruptura, reconciliación y comunión. Nos apoyaremos en estudios de otros autores sobre el cine de Malick, de tal forma que el lector pueda encontrar en estas páginas un elenco de textos relevantes sobre el cineasta.

1 Alberto Fijo, *El cine agraciado de Terrence Malick* (Sevilla: FilaSiete, 2021), 126.

1. Una antropología con manos

Que las manos son un rasgo distintivo del ser humano es algo que ya aparece en Aristóteles, cuando en *Acerca del alma* sostiene que «el alma es comparable a la mano, ya que la mano es instrumento de instrumentos, y el intelecto es forma de formas».² El filósofo macedonio explica cómo el alma humana, capaz de aprehender de modo intencional las formas de las cosas que conoce, es equiparable a la mano, la cual no está especializada —no es una garra ni una pezuña— y puede adaptarse a cualquier objeto. Esta falta de especialización nos revela, en última instancia, el carácter abierto del ser humano, que le permite ser creativo y valerse de todo tipo de recursos. La mano, anota Leonardo Polo, «está abierta a una gran gama de actualizaciones; es un órgano potencial, y precisamente por ello es el instrumento de los instrumentos, aquello con lo que se pueden hacer todos los instrumentos».³ El cine de Malick nos muestra un repertorio de personajes que emplean sus manos para ejercitar una habilidad o elaborar algún instrumento, como en *Malas tierras*, cuando Holly juega en el jardín de su casa con un bastón de *majorette*; en *Días del cielo*, cuando Linda confecciona flores artificiales para venderlas, o en *La delgada línea roja*, cuando un soldado talla un pedazo de madera para calmar sus nervios antes de entrar en combate.

No obstante, la apertura de la mano tiene a su vez un potencial simbólico, no sólo funcional. Podría decirse que las manos simbolizan aquello que expresa el rostro humano, realzando su significado o modificándolo. «El rostro y la mano constituyen un sistema; el rostro es imposible sin las manos y las manos sin el rostro. Si las manos son simbólicas, el rostro es expresivo. La expresividad y lo simbólico son dos elementos sistémicos en estrecha relación»,⁴ escribe Polo. En esta complementariedad entre el rostro y la mano advertimos la capacidad del cuerpo para manifestar la dimensión interior del ser humano, su intimidad.⁵ En último término, la intimidad es el

2 Aristóteles, *Acerca del alma*, 432a.

3 Leonardo Polo, *Ética: hacia una versión moderna de los temas clásicos* (Madrid: Unión Editorial, 1997), cap. 1.

4 Leonardo Polo, *Quién es el hombre. Un espíritu en el tiempo* (Madrid: Rialp, 2021), cap. 3.

5 La siguiente cita de Julián Marías resume con acierto el significado de este concepto: «Las palabras latinas *intus* e *intra* tienen un comparativo, *interior*, lo que está más adentro. Y

núcleo identitario de cada persona, el lugar donde radica su singularidad. «Ninguna intimidad es igual a otra, cada una es algo irrepetible: nadie puede ser el yo que yo soy. La persona es única e irrepetible»,⁶ sostienen Ricardo Yepes y Javier Aranguren. Como decimos, el medio por el que la persona se expresa a sí misma —con sus los sentimientos, emociones, actitudes y deliberaciones, como señala la cita de Alberto Fijo— es el cuerpo. «El cuerpo es la condición de posibilidad de la manifestación humana. La persona expresa y manifiesta su intimidad precisamente a través del cuerpo»,⁷ prosiguen Yepes y Aranguren. De manera similar a estos filósofos, Gino Frezza apunta cómo «la imagen cinematográfica, que en primera instancia parece exteriorizar el comportamiento, hace evidente que el cuerpo está relacionado con la dimensión espiritual, con el mundo interior».⁸ Podemos identificar la triple relación entre el rostro, la mano y el mundo interior de los personajes en numerosas escenas de la filmografía de Malick: cuando el soldado Witt acaricia la nuca de un soldado herido en *La delgada línea roja*, cuando Pocahontas mueve armoniosamente sus manos para expresar su amor hacia el marino Smith en *El nuevo mundo*, o cuando Fani abraza apasionadamente a su marido Franz, a su regreso del entrenamiento militar, en *Vida oculta*. En los tres ejemplos mencionados las manos subrayan lo expresado por el rostro y, al mismo tiempo, estos dos rasgos nos conducen a la dimensión interior del personaje.

La intimidad humana, manifestada en la plasticidad del rostro y las manos, puede ser compartida con el otro en un acto de entrega amorosa, permitiendo así que la persona que se da, paradójicamente, se encuentre

hay un superlativo, *intimus*, que designa lo más interior, la suma interioridad. La vida humana es circunstancial, consiste en que yo estoy entre las cosas, con ellas, haciendo algo con ellas. Pero una de sus posibilidades es lo que se ha llamado la entrada en sí mismo, en la interioridad, descubierta lentamente y con no pocas dificultades. San Agustín habla genialmente del 'hombre interior', contrapuesto al exterior, y dice que en él habita la verdad: *in interiore homine habitat veritas*. Cuando esa interioridad llega a su cima, se puede hablar de *intimidad*», en Julián Marías, *Una vida presente. Memorias* (Madrid: Páginas de Espuma, 2008), 843.

6 Ricardo Yepes y Javier Aranguren, *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*, 4ª ed. (Pamplona: EUNSA, 1999), 64.

7 Yepes y Aranguren, *Fundamentos de Antropología*, 66.

8 Gino Frezza, «Fenomenología de la bofetada. Breve recorrido a través de las emociones, la corporeidad y la actuación en el cine y la ficción televisiva», en *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, ed. por Fran Benavente y Glòria Salvadó (Barcelona: Intermedio, 2013), 380.

a sí misma. Al amar a una persona, escribe Julián Marías en *Antropología metafísica*, «soy verdaderamente quien soy, en mi plena autenticidad, y siento que ‘antes’ no era verdaderamente quien tenía que ser». ⁹ En cambio, la intimidad personal se expone al fracaso cuando se cierra al otro, cuando no se comparte, es decir, cuando rechaza la posibilidad de amar. El lenguaje de las manos es capaz de mostrarnos esta apertura o cerrazón de la intimidad humana que, en última instancia, decide el destino de cada persona. Por un lado, las manos pueden convertirse en vehículo de comunión y entrega recíprocas; en esta línea, las escenas del cine de Malick en las que dos personajes se acarician, se abrazan o bailan juntos son abundantes. Por otro lado, las manos pueden expresar odio e incluso la voluntad de dominar al otro, coartando su libertad, como vemos en la escena de *El árbol de la vida* en la que Mr. O’Brien retiene con violencia a su mujer entre sus brazos para hacerle ver que él es quien manda en casa, o en la escena de *Vida oculta* en la que un guardia de la prisión abofetea a Franz. Según anota Jordi Balló en *Imágenes del silencio*, a propósito del filme *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*, 1945) de Rossellini, a través de la identificación gestual y táctil de dos personajes «se resume sentimentalmente el estado de ánimo». ¹⁰

El énfasis en las manos no es un rasgo exclusivo de los filmes de Terrence Malick. Emmanuelle André nos recuerda que una de las primeras imágenes cinematográficas, capturada por Marey en una tira de papel en movimiento en 1888, es la de una mano abriéndose y cerrándose. «La mano es un síntoma del comportamiento del hombre, lo que interesa al fisiólogo positivista que es Étienne Jules Marey», ¹¹ señala André. Décadas más tarde, algunos de los directores más populares de la industria hollywoodiense, como Alfred Hitchcock y John Ford, presentan imágenes de manos que han pasado a la historia del cine. Baste recordar el travelling de *Encadenados* (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), donde la cámara viaja desde lo alto de un enorme vestíbulo hasta la mano de Alicia, interpretada por Ingrid Bergman, la cual esconde una pequeña llave que decidirá la intriga del filme. Otro ejemplo es la escena de *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) en la que Martha acaricia el capote militar de Ethan a su

9 Julián Marías, *Antropología metafísica* (Madrid: Alianza, 1983), 166.

10 Jordi Balló, *Imágenes del silencio* (Barcelona: Anagrama, 2000), 44.

11 Emmanuelle André, «La mano. Película sobre mano», en *Motivos visuales del cine*, ed. por Jordi Balló y Alain Bergala (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 365.

regreso de la guerra. Como indica Julen A. Carreño en su estudio sobre esta película, Ford juega con la elipsis narrativa con el fin de «esbozar una lectura que gire en torno a la centralidad de la persona».¹² En efecto, con un solo gesto —la mano acariciando el capote— el filme nos sugiere un abanico de significados en torno al amor frustrado.

No obstante, hay un director que sobresale por encima de otros en lo que atañe a la presencia de las manos en su cine, y que es un claro precedente de Malick en este aspecto: Robert Bresson. El cineasta francés crea, tal y como explica Alberto Fijo, una nueva dramaturgia, despojada de lo accesorio, que da gran importancia «al lenguaje corporal, especialmente al protagonizado por las manos».¹³ Para Bresson, las manos son el canal privilegiado por el que la dimensión interior del hombre se hace visible, como podemos apreciar en escenas de *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), con las manos del sacerdote escribiendo en un cuaderno acerca de la zozobra de su alma; *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956), y *Pickpocket* (1959), donde el sigilo de los protagonistas se vuelve una metáfora de su destino espiritual, y, años después, *El dinero* (*L'Argent*, 1983), sobre cómo el dinero caído en manos equivocadas desencadena una tragedia. En una entrevista de 1959, Bresson alude a su fascinación por las manos de sus personajes, y a cómo estas traducen al lenguaje visual los movimientos del alma:

Mi última película, *Un condenado a muerte se ha escapado*, me había orientado hacia las manos, la extraordinaria habilidad de las manos, ¡su inteligencia! Si no recuerdo mal, leí una frase de Pascal del tipo: «El alma ama la mano». El alma de un carterista, la mano de un carterista... Hay algo fascinante en el hurto de un escamoteador. ¿Ha sentido usted la turbación que se respira ante la presencia de un ladrón? Es inexplicable. Pero el cine es el terreno de lo inexplicable.¹⁴

En la línea de Bresson, podríamos decir que el cine de Malick centra su

12 Julen A. Carreño Aguado, "Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral", en *Quién*, núm. 16 (2022): 97.

13 Fijo, *El cine agraciado de Terrence Malick*, 125.

14 Robert Bresson, *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)* (Barcelona: Intermedio, 2015), 79. Bresson toma la cita de Blaise Pascal de los *Pensamientos*, 372 (483-710): «El cuerpo ama la mano, y la mano, si tuviera voluntad, lo natural sería que se amase de la misma manera que la ama el alma».

atención en las manos de los personajes no tanto como desencadenantes de una intriga sino, más bien, como pinceles que bosquejan la personalidad de sus dueños e insinúan el drama interior que atraviesan.

2. Ruptura

Según hemos anticipado, las manos pueden significar el fracaso de una relación. Esto se ve en la película *Malas tierras*, una historia de amantes a la fuga donde Kit, un joven desequilibrado, seduce a Holly, una ingenua adolescente, y la empuja a un viaje por las carreteras del Medio Oeste estadounidense. Hay una escena que merece ser destacada en el contexto de este artículo, situada justo después de que ellos hayan tenido su primer contacto sexual: Kit toma una gran piedra y le propone a Holly aplastarse las manos con ella, algo que sólo cobra sentido en la mente del primero (figura 1). «¿Sabes lo que estoy pensando? Que deberíamos aplastarnos las manos con esta piedra, así nunca olvidaríamos lo que ha pasado hoy», dice Kit, a lo que Holly replica: «Pero nos haríamos daño». Junto al humor absurdo que caracteriza toda la película, en esta escena hay un resumen de la trayectoria vital del protagonista: se trata de alguien que intenta realizar acciones que tengan un significado perdurable, pero algo en él lo impide, y tal frustración deriva en violencia. «El anhelo de Kit por dar con una manera de fijar el significado de sus experiencias fugaces no toma la forma de algo significativo sino de violencia física incluso en esta escena inicial, prefigurando los asesinatos que comete más tarde»,¹⁵ comenta Steven Rybin. Volviendo a lo ya explicado, podríamos argumentar que las manos de Kit son incapaces de expresar una relación personal porque él parece desconocer su identidad; por esta razón, actúa reproduciendo una serie de estereotipos que ha interiorizado, los cuales se ajustan a la figura del rebelde encarnada por James Dean en títulos como *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) y *Gigante* (*Giant*, George Stevens, 1956). Esta falta de identidad se da también en Holly y, como consecuencia, los dos personajes se atraen recíprocamente no por su personalidad sino por su falta de ella, según explica Hannah Patterson en un estudio sobre

15 Steven Rybin, *Terrence Malick and the Thought of Film* (Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2012), 56.



Figura 1. Fotograma de *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973).

*Malas tierras*¹⁶. Un abismo llama a otro abismo.

El segundo largometraje de Malick, *Días del cielo*, vuelve a mostrarnos imágenes de manos que evocan la ruptura de una relación amorosa. La película gira en torno al triángulo formado por Bill, Abby y un rico granjero de Texas. Este último se enamora de Abby, creyendo que ella y Bill –quienes trabajan como jornaleros en sus cosechas– son hermanos en lugar de amantes; un pernicioso juego al que ellos se prestan con la intención de quedarse con las posesiones del granjero, a quien creen mortalmente enfermo. Encontramos una escena en la que el contacto de las manos representa esta mentira que falsea de raíz el amor entre ella y el granjero: en una de sus escapadas al bosque, los dos se sientan sobre un tronco caído y, de pronto, él posa su mano sobre la de ella. La imagen de sus manos es precedida por un primer plano del rostro del granjero, que evidencia la importancia que tiene para él este momento, y es seguido por un plano similar del rostro de Abby, quien rehúye la mirada de él. «Creo que te quiero», dice el granjero al apoyar su mano, y ella responde: «Es muy agradable oír eso». Estos tres planos –el rostro de él, las manos de ambos, el rostro de ella (figuras 2, 3 y 4)– trasladan al lenguaje del cine lo que sostiene Leonardo Polo sobre la complementariedad entre el rostro

16 Ver Hannah Patterson, «Two Characters in Search of a Direction: Motivation and the Construction of Identity in *Badlands*», en *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*, 2ª ed., ed. por Hannah Patterson (Londres, Nueva York: Columbia University Press, 2007), 32.

y la mano, citado más arriba. En este caso, el rostro de ella modifica el



Figuras 2, 3 y 4. Fotogramas de *Días del cielo* (*Days of Heaven*, Terrence Malick, 1978).

significado expresado por el rostro de él, así como por el contacto de sus manos. En su libro *The Films of Terrence Malick*, James Morrison y Thomas Schur emplean la expresión «contacto frustrado»,¹⁷ para referirse a las relaciones pasajeras e insatisfactorias que tiene el personaje de Linda, la hermana pequeña de Bill. Podríamos aplicar también esta expresión a la relación entre Abby y el granjero, donde el contacto físico no es más que la máscara que encubre un engaño, el cual traerá consecuencias fatales para los protagonistas.

Terminamos esta sección acerca de la ruptura centrandó nuestra atención en una escena de *La delgada línea roja*, adaptación de la novela homónima de James Jones de 1962 con la que Malick regresó a la gran pantalla tras veinte años sin dirigir cine. Entre las múltiples historias que se entrelazan en esta película ambientada en la batalla de Guadalcanal, durante la Segunda Guerra Mundial, resulta de particular interés para nuestro enfoque la relación entre el soldado Bill y su esposa Marty. A lo largo del filme hay cuatro *flashbacks* que retratan encuentros apasionados entre los esposos en los que sus manos adquieren protagonismo. Tal y como explica Stacy Peebles, la película de Malick disminuye la carga sexual que dichos encuentros tienen en la novela de Jones, ya que «las imágenes se desvanecen o cambian justo antes de que ningún detalle sexual o desnudez sea mostrada».¹⁸ En cambio, el filme se decanta por un montaje fragmentado en el que la cámara parece moverse al compás de los cuerpos y centra su

17 James Morrison y Thomas Schur, *The Films of Terrence Malick* (Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2003), 56.

18 Stacy Peebles, «The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*», en *The Cinema of Terrence Malick*, ed. por Patterson, 156.

mirada en las manos de los protagonistas (figura 5). No obstante, de modo similar a lo que ocurre en *Malas tierras* y *Días del cielo*, pronto descubrimos



Figura 5. Fotograma de *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998).

que la supuesta unión entre los esposos —reflejada en el apasionado contacto de sus cuerpos y, sobre todo, de sus manos— es una ensoñación de Bell, quien recibirá una carta en la que Marty le pide el divorcio.¹⁹ A la luz de las tres escenas analizadas en esta sección del artículo, diríamos que las manos de los tres primeros largometrajes de Malick expresan un contacto ilusorio, que sólo se da superficialmente, en el nivel físico o acaso en el nivel afectivo, sin llegar a culminar en un encuentro personal auténtico. Michel Chion nos ofrece un resumen de esta idea:

En realidad, *Malas tierras*, *Días del cielo* y *La delgada línea roja* están todas ellas preocupadas por la fusión ilusoria; la dolorosa constatación de que uno ha atravesado las pruebas más extenuantes con otra persona, juntos, y que ahora todo ha terminado, y los destinos se separan cruelmente.²⁰

19 Ver Francisco Javier Tovar Paz, *La delgada línea roja* (Madrid: Akal, 2012), 90-93.

20 Michel Chion, *The Thin Red Line* (Londres: British Film Institute, 2004), 32.

3. Reconciliación

El segundo momento del que nos hablan las manos del cine de Malick es la reconciliación. A partir de *El nuevo mundo* advertimos un giro en lo que atañe a las historias y personajes contados por el cineasta texano, así como en su forma de plantearnos – mediante un uso del lenguaje cinematográfico cada vez más original – ciertas preguntas de carácter antropológico. Hasta *La delgada línea roja*, las relaciones entre los personajes parecen abocadas hacia un destino trágico, marcadas por «una oscura fatalidad».²¹ Por el contrario, en los siguientes filmes de Malick se da una apertura progresiva a la reconciliación, es decir, a la superación del fracaso en las relaciones humanas. Esta apertura es propiciada por la irrupción en las vidas de los personajes de una fuerza que excede sus capacidades, y que en *El árbol de la vida* es designada literalmente como «gracia». Al comienzo de esta película, el personaje de Mrs. O'Brien dice mediante su voz *off* que «hay dos caminos en la vida: el camino de la naturaleza y el camino de la gracia». Podríamos decir que, en gran parte, el filme trata sobre cómo sus protagonistas, incluida Mrs. O'Brien, viven un cambio interior, un tránsito del primer camino al segundo. En su libro sobre *El árbol de la vida*, el teólogo Peter J. Leithart señala que «la gracia es el deseo de Dios por salvar a la humanidad. Los seres humanos pecadores son liberados de su pecaminosidad autodestructiva por la gracia de Dios».²² Sin entrar demasiado en terreno teológico, que no es el propio de este artículo, diríamos que la gracia es una ayuda que se le regala gratuitamente al ser humano y que, con su misterioso impulso, lo aleja de acciones, pensamientos y deseos que lo destruyen al encerrarle en sí mismo (es lo que la teología llama pecado); de esta forma, el ser humano es salvado, es decir, es capacitado para aspirar a un bien que escapa a sus posibilidades. Dicho bien consiste, ante todo, en amar mejor a otras personas, más allá de los propios intereses. En muchas ocasiones, este nuevo camino de amor comienza con el gesto de perdonar al otro o de acoger su perdón.

El árbol de la vida es la película de Malick donde las manos se muestran más claramente como vehículo de la gracia; en sus escenas vemos cómo «el

21 Lloyd Michaels, *Terrence Malick* (Champaign, IL: The University of Illinois Press, 2009), 46.

22 Peter J. Leithart, *Shining Glory. Theological Reflections on Terrence Malick's Tree of Life* (Eugene, OR: Cascade Books, 2013), 37.

gesto lleva en sí tanto su efectividad física como su efectividad simbólica»,²³ anota Stéphane Delorme. Los gestos de las manos que acogen, confortan y perdonan son símbolos del «camino de la gracia» del que habla la madre a sus hijos, y rebaten los gestos de control, opresión y castigo, expresión del «camino de la naturaleza» defendido por el padre. El filme nos da a entender que la corriente de gracia —la cual entra en el mundo incluso antes de la llegada de los seres humanos, según observamos en la escena donde un dinosaurio perdona a otro la vida— alcanza a cada persona y la mueve a obrar de un modo nuevo e inesperado. En este sentido, la escena cumbre es aquella en la que Jack niño es perdonado por su hermano R. L. poco después de haberlo herido en la mano con una escopeta. El segundo responde al maltrato del primero con un gesto de misericordia: posa su mano sobre las manos, el hombro, y la cabeza de su hermano (figura 6). Esto rompe las expectativas de Jack —«¿Qué es lo que me mostraste?», se pregunta en *off* el personaje— y le reconcilia con sus familiares, a quienes había rechazado tras descubrir en su vida el sufrimiento injusto. «En este gesto, lo que es comunicado sin palabras es que la distancia en ellos se ha



Figura 6. Fotograma de *El árbol de la vida* (*The Tree of Life*, Terrence Malick, 2011).

desvanecido», escribe Paul Camacho, y subraya cómo «el acontecimiento del perdón viene a nosotros con un poder que excede nuestra propia

²³ Stéphane Delorme, “En torno al gesto”, en *Cahiers du Cinéma España*, núm. 48 (septiembre de 2011): 13.

autodeterminación, una fuente más original que puede deshacer creativamente lo que ha sido hecho».²⁴ Tal y como apuntábamos, las manos pueden convertirse en vehículo de un amor movido por la gracia, que inicia este nuevo camino a través del perdón.

Junto con *El árbol de la vida*, en la filmografía de Malick encontramos otras dos películas que ponen el acento en la reconciliación: *Knight of Cups* y *Song to Song*. Se trata, posiblemente, de los dos títulos más experimentales del cineasta texano; en ellos predomina un singular estilo compuesto, entre otros elementos, por un montaje fragmentado, una cámara en constante movimiento y personajes desnortados que transitan un delgado hilo narrativo. Refiriéndose a *Knight of Cups*, Alberto Fijo sostiene que en ella «no hay escenas, sino un puñado de pinceladas».²⁵ No obstante, es razonable pensar, como hace Robert Sinnerbrink, que el estilo de estas dos películas ha sido creado deliberadamente para «presentar la subjetividad ‘ingrávida’ (sin fundamento, movediza y distraída) que define gran parte de nuestra experiencia moral y cultural contemporánea».²⁶



Figura 7. Fotograma de *Knight of Cups* (Terrence Malick, 2015).

24 Paul Camacho, «“What Was It You Showed Me?” Perplexity and Forgiveness: *The Tree of Life* as Augustinian Confession», en *The Way of Nature and the Way of Grace. Philosophical Footholds on Terrence Malick’s The Tree of Life*, ed. por Jonathan Beever y Vernon W. Cisney (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2016), 148.

25 Fijo, *El cine agraciado de Terrence Malick*, 199.

26 Robert Sinnerbrink, *Terrence Malick. Filmmaker and Philosopher* (Londres, Nueva York: Bloomsbury, 2019), 164.

Rick, el protagonista de *Knight of Cups*, es un guionista de Hollywood que vive sumergido en «el remolino de la mundanidad» — por usar las palabras de otro personaje semejante, Jep Gambardella, protagonista de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013)— y pasa sus días y noches en fiestas nocturnas, hoteles de lujo y clubs de striptease. Diríamos que él busca aferrar con sus manos algo real, pero se da cuenta de que en el mundo que habita todo son apariencias, ninguna relación humana es auténtica. Al comienzo del filme escuchamos, mediante voz en *off*, la historia de un príncipe enviado por su padre, el Rey del Este, a Egipto para encontrar una perla, pero que una vez allí es envenenado y olvida su identidad de hijo. Este cuento refleja en parte la vida de nuestro protagonista, quien ha borrado de su vida a su padre, a quien acusa del suicidio de uno de sus hermanos. Sin embargo, tras mucho deambular, Rick decide volver junto a su padre y reconciliarse con él, en una escena breve pero cargada de significado, donde las manos tratan de expresar lo que escapa a las palabras. El padre posa su mano sobre el hombro de su hijo, luego los dos aprietan sus manos, y más tarde cada uno las lleva a la nuca del otro, juntando sus cabezas. Padre e hijo permanecen en silencio, son sus manos las que hablan (figura 7).

Por su parte, *Song to Song* reitera el anhelo de contacto real, referido por la anterior película, esta vez con personajes de la escena del rock de Austin, Texas. Faye es una joven guitarrista que lucha por abrirse paso en un mundo difícil, aún a costa de vender su cuerpo y su alma a hombres lascivos como Cook, un egocéntrico magnate de la industria musical. Nuestra protagonista sabe que vive en un mundo de apariencias y, al igual que Rick, se entrega al contacto sexual como intento desesperado por sentir algo real. «Pasé por un periodo en el que el sexo tenía que ser violento. Estaba desesperada por sentir algo real. Nada parecía real», dice Faye en *off*. En sus encuentros con Cook, las manos de él ansían dominar el cuerpo de ella, forzándola a cumplir sus deseos. Pero Faye descubre en su camino a un joven músico, BV, que no busca aprovecharse de ella, simplemente quererla como es. «La belleza de la relación entre Faye y BV es lo opuesto a la vida de Cook. La ausencia de dominación entre BV y Faye hace de algún modo a Cook feo, y menos deseable»,²⁷ explica Elisa Zocchi. Las manos vuelven a expresar el lenguaje de la persona en la última escena del filme,

27 Elisa Zocchi, "Terrence Malick Beyond Nature and Grace: *Song to Song* and the Experience of Forgiveness", en *Journal of Religion & Film* 22, núm. 2 (2018): 19.

en la que Faye y BV se reconcilian después haberse traicionado repetidas veces. Las manos de él recorren el cuerpo de ella y lo limpian con agua mientras Faye sonríe (figura 8); luego se abrazan, tumbados en lo alto de



Figura 8. Fotograma de *Song to Song* (Terrence Malick, 2017).

una colina e iluminados con la luz naranja del atardecer. Esta vez los dos «se acercan con un sentido de reconocimiento y gratitud, de apertura y perdón».²⁸

4. Comuni3n

El tercer y 3ltimo momento evocado por las manos en las pel3culas de Terrence Malick es la comuni3n. En sus estudios sobre el cineasta texano, muchos de ellos recogidos en *El cine agraciado de Terrence Malick*, Alberto Fijo insiste en que la categor3a de «comuni3n» es clave para comprender su filmograf3a.²⁹ Con esta categor3a Fijo se refiere a la relaci3n 3ntima de cada persona con todo cuanto le rodea y, en especial, con otras personas; esta comuni3n se basar3a, en 3ltima instancia, en sustentar la propia existencia y la de los otros sobre un fundamento perdurable: «el amor que sonr3e a

28 Sinnerbrink, *Terrence Malick. Filmmaker and Philosopher*, 201.

29 Ver Fijo, *El cine agraciado de Terrence Malick*, 17, 216.

través de todas las cosas», como dice la madre de *El árbol de la vida*. En el cine de Malick hay numerosas escenas donde los personajes encarnan esta comunión a través de sus manos; en esta sección analizaremos solamente tres escenas procedentes de *El nuevo mundo*, *To the Wonder* y *Vida oculta*. La india Pocahontas, protagonista de *El nuevo mundo*, manifiesta su comunión con la naturaleza, a la que llama con el nombre de «madre», en varias ocasiones. Al comienzo del filme, ella levanta las manos abiertas al cielo —un gesto característico de otros personajes femeninos de Malick, como Mrs. O'Brien en *El árbol de la vida* y Marina en *To the Wonder*— para manifestar la unión que siente con la naturaleza. La conflictiva llegada de los ingleses a su tierra en 1607 y su idilio amoroso con el marino Smith harán que nuestra protagonista se distancie de sus raíces y crea haber



Figura 9. Fotograma de *El nuevo mundo* (*The New World*, Terrence Malick, 2015).

perdido la comunión que antes la unía con su entorno. En el último tercio de la película hay una escena en la que aparece Pocahontas desesperada, yaciendo en una cuneta del poblado inglés de Jamestown como si fuese un despojo. «Despreciada. Arrojada, desgarrada. Un perro», susurra ella en *off*. Camina hacia el bosque, donde se dispone a suicidarse comiendo una seta venenosa, pero el inesperado trino de un pájaro la remueve por dentro, la hace levantarse; entonces posa sus manos en el tronco de un gran árbol, manifestando así su comunión con la naturaleza, que creía perdida (figura 9). Casi al final de la película, ella repite este gesto en los jardines de Gravesend, Inglaterra, lejos de su tierra natal. James Morrison señala que «el filme glorifica el sentido del asombro de Pocahontas en el jardín, y pone

un sentimiento especialmente intenso en el momento en que ella posa su mano sobre el tronco del árbol». ³⁰

To the Wonder entrelaza dos historias sobre las vicisitudes del amor humano y el amor divino: por un lado, la historia de Neil y Marina, dos amantes de procedencias diferentes que tratan de construir una nueva vida en común en Bartlesville, Oklahoma; por otro, la historia del padre Quintana, un sacerdote católico al frente de una parroquia en un barrio conflictivo, también en Bartlesville, que atraviesa una crisis de fe. Nos centraremos en una secuencia ubicada hacia el final de la película, en la que el sacerdote redescubre la cercanía de Dios a través de la comunión con personas desvalidas a las que ayuda. La secuencia acentúa el contacto de las manos, las del padre Quintana con quienes le rodean, sugiriéndonos que el Dios al que el sacerdote había suplicado que se mostrase no es una idea abstracta, sino alguien que se hace presente en las personas más vulnerables, como explica Julie M. Hamilton en su estudio sobre esta película ³¹. Hasta entonces, este personaje había rondado las casas de



Figura 10. Fotograma de *To the Wonder* (Terrence Malick, 2012).

personas necesitadas, pero era como si una barrera invisible le impidiese entrar en ellas. En esta secuencia, en cambio, él toca con sus propias manos

30 James Morrison, «Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's *The New World*», en *The Cinema of Terrence Malick*, ed. por Patterson, 203.

31 Ver Julie M. Hamilton, "What Is This Love That Loves Us?": Terrence Malick's *To the Wonder* as a Phenomenology of Love", en *Religions* 7, núm. 6 (2016): 13.

la presencia de Cristo en los otros, como reza su voz en *off*: «Cristo ante mí, Cristo detrás de mí, Cristo en mí, Cristo debajo de mí, Cristo sobre mí, Cristo a mi derecha, Cristo a mi izquierda...» (figura 10). Las imágenes del sacerdote ayudando a enfermos y ancianos —que tienen esa condición realmente, pues no son actores, según anota Hamilton— nos ayudan a comprender que la comunión personal ha de estar enraizada, sobre todo, en un amor desinteresado y generoso, capaz de trascender las apetencias del individuo.

Por último, *Vida oculta* es la obra de Malick que mejor expresa la comunión entre personas, tal vez por el hecho de estar basada en una historia real: la del matrimonio entre Franz y Fani Jägerstätter, dos campesinos austriacos amenazados por el terror nazi. Tras completar la instrucción militar, Franz decide que no luchará en las filas de la *Wehrmacht*, pues considera que jurar a Hitler es como vender su alma al diablo. Esta decisión acarreará numerosas penalidades tanto para Franz como para Fani, ya que el primero será encarcelado, torturado y condenado a muerte, y la segunda sufrirá insultos y vejaciones por parte de sus vecinos, además de una soledad extrema. No obstante, entre ellos existe una honda comunión, que perdurará a pesar de las difíciles pruebas que habrán de afrontar. En muchas escenas del filme —como la citada al inicio del artículo, que narra el último encuentro entre Franz y Fani en la cárcel— dicha comunión queda reflejada en el contacto de las manos de los esposos; entre todas ellas sobresale una escena muy breve: los dos están tumbados en una pradera y elevan sus manos unidas al cielo, con los dedos entrelazados, en los que resplandecen sus alianzas matrimoniales (figura 11). Esta imagen resume magistralmente el argumento de Franz y Fani, su intimidad compartida y abierta al misterio del amor de Dios por sus criaturas. En el fondo, esta apertura es la condición para que la unión entre ellos siga existiendo a pesar de la distancia física y los rigores de la cárcel. Así lo da a entender Franz en uno de sus escritos —mencionado en la película— cuando escribe que las cadenas de sus manos no le impiden ser libre: «...las manos encadenadas, mejor eso que si la encadenada fuera mi voluntad», y añade: «Ni prisiones, ni grilletes, ni siquiera la muerte, son capaces de apartar a alguien del amor de Dios, o de arrebatarse su fe o su libre albedrío».³²

32 Franz Jägerstätter, *Resistir al mal. Cartas y escritos de la prisión* (Madrid: Encuentro, 2022), 206. Ver Ian Tan, "Resistance in Dis-Ability: Terrence Malick's *A Hidden Life* and the



Figura 11. Fotograma de *Vida oculta* (*A Hidden Life*, Terrence Malick, 2019).

5. Conclusiones

En estas páginas hemos tratado de mostrar cómo el cine de Terrence Malick otorga un gran protagonismo a las manos de sus personajes, realzando su potencial para articular un lenguaje característico de la persona humana. Según hemos esbozado al comienzo del artículo, la persona se distingue por una singular apertura a cuanto le rodea y, de forma especial, a las otras personas, con las cuales puede llegar a establecer vínculos profundos basados en el amor recíproco y la intimidad compartida. Esta aspiración profunda de cada persona adquiere su expresión particular en algunos rasgos corporales como son el rostro y las manos. De acuerdo con Leonardo Polo, diríamos que existe una relación estrecha entre estos dos rasgos, ya que las manos pueden realzar, modular e incluso contradecir lo expresado por el rostro; en el fondo, tanto el lenguaje de las manos como el del rostro apuntan a la dimensión invisible de la persona, a su intimidad. A lo largo de su historia, el cine ha retratado este lenguaje corporal con el fin de introducir al espectador en el drama interior del personaje; así lo podemos apreciar en películas clásicas como las de John Ford y Alfred Hitchcock, y, especialmente, en otras pertenecientes al cine moderno como las de Robert Bresson. Siguiendo a Alberto Fijo, podríamos decir que el cine

Fragility of Phenomenological Worldhood”, en *Quarterly Review of Film and Video* 40, núm. 4 (2023).

de Malick es heredero de la dramaturgia del director francés en su modo de filmar las manos como remedo del alma humana.

Nuestro estudio de las manos en la obra de Malick se ha ceñido a una selección de escenas de sus nueve largometrajes de ficción: una escena por cada largometraje. A su vez, los ejemplos escogidos han sido clasificados en tres momentos que responden al proceso de crecimiento de la persona, entendido como apertura a los otros: ruptura, reconciliación y comunión. Como se ha indicado, en los tres primeros filmes de Malick (*Malas tierras*, *Días del cielo* y *La delgada línea roja*) prevalece una visión fatalista de las relaciones humanas; todas están marcadas por un destino trágico que escapa a la libertad de los personajes. Esta deriva tiene su manifestación concreta en las manos, las cuales no actúan como vehículo de la intimidad personal sino como máscara que encubre y falsea. En cambio, las películas de Malick a partir de *El nuevo mundo* se abren a la posibilidad de una relación lograda entre personas. Los primeros pasos en esta trayectoria corresponden al momento de reconciliación, que identificamos en escenas de *El árbol de la vida*, *Knight of Cups* y *Song to Song*. Asimismo, el momento de comunión entre personas es ineludible para comprender el alcance de las escenas seleccionadas de *El nuevo mundo*, *To the Wonder* y *Vida oculta*.

El recorrido antropológico del cine de Malick nos sugiere –en sintonía con la filosofía personalista, que tan bien han estudiado José Sanmartín y José Alfredo Peris en relación con el cine clásico—³³ que el sentido de la persona humana es el amor, y que este amor no es algo que uno pueda fabricar con sus propias manos. El teólogo Joseph Ratzinger expresa esta convicción de manera clara: el amor «no podemos ‘hacerlo’ nosotros solos sin los demás, tenemos que esperarlo, dejar que se nos dé. El hombre sólo deviene *plenamente* hombre cuando *es* amado, cuando se deja amar».³⁴ En la dimensión corporal, las manos del ser humano parecen disponernos a esta apertura, es decir, a recibir el amor como don. El logro de Terrence Malick consiste en haber creado un lenguaje –dramático, visual y sonoro– capaz de traducir a los términos propios del cine esta verdad profunda, al tiempo que mantiene una apertura que deja al espectador la libertad suficiente para

33 Ver, entre otros ejemplos, José Sanmartín Esplugues y José Alfredo Peris Cancio, *Leo McCarey y Gregory La Cava. La presencia del personalismo filmico en su cine*, 2ª ed. rev. (Valencia: Universidad Católica de Valencia, 2021).

34 Joseph Ratzinger, *Introducción al cristianismo* (Salamanca: Sígueme, 2005), 223.

acogerla o rechazarla³⁵.

6. Bibliografía

Alzola Cerero, Pablo. *El cine de Terrence Malick. La esperanza de llegar a casa*. Pamplona: EUNSA, 2020.

André, Emmanuelle. «La mano. Película sobre mano». En *Motivos visuales del cine*, editado por Jordi Balló y Alain Bergala, 365-369. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Aristóteles. *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1978.

Balló, Jordi. *Imágenes del silencio*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.

Bresson, Robert. *Bresson por Bresson, entrevistas (1943-1983)*. Traducido por León García Jordán y Vanesa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2015.

Camacho, Paul. «“What Was It You Showed Me?” Perplexity and Forgiveness: *The Tree of Life* as Augustinian Confession». En *The Way of Nature and the Way of Grace. Philosophical Footholds on Terrence Malick's The Tree of Life*, editado por Jonathan Beever y Vernon W. Cisney, 139-153. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2016.

Carreño Aguado, Julen A. “*Centauros del desierto: apuntes para una lectura desde el Personalismo Integral*”. En *Quién*, núm. 16 (2022): 87-114.

35 Ver Pablo Alzola Cerero, *El cine de Terrence Malick. La esperanza de llegar a casa* (Pamplona: EUNSA, 2020), 131-143.

Chion, Michel. *The Thin Red Line*. Traducido por Trista Selous. Londres: British Film Institute, 2004.

Delorme, Stéphane. "En torno al gesto". En *Cahiers du Cinéma España*, núm. 48 (septiembre de 2011): 13-14.

Fijo, Alberto. *El cine agraciado de Terrence Malick*. Sevilla: FilaSiete, 2021.

Frezza, Gino. «Fenomenología de la bofetada. Breve recorrido a través de las emociones, la corporeidad y la actuación en el cine y la ficción televisiva». En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, editado por Fran Benavente y Glòria Salvadó, 379-398. Barcelona: Intermedio, 2013.

Hamilton, Julie M. "What Is This Love That Loves Us?: Terrence Malick's *To the Wonder* as a Phenomenology of Love". En *Religions* 7, núm. 6 (2016): 1-15. <https://doi.org/10.3390/rel7060076>

Jägerstätter, Franz. *Resistir al mal. Cartas y escritos de la prisión*. Traducido por Carmen Pulín Ferrer e Israel Castillo Vidal. Madrid: Encuentro, 2022.

Leithart, Peter J. *Shining Glory. Theological Reflections on Terrence Malick's Tree of Life*. Eugene, OR: Cascade Books, 2013.

Marías, Julián. *Antropología metafísica*. Madrid: Alianza, 1983.

Michaels, Lloyd. *Terrence Malick*. Champaign, IL: The University of Illinois Press, 2009.

Morrison, James y Thomas Schur. *The Films of Terrence Malick*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group, 2003.

Morrison, James. «Making Worlds, Making Pictures: Terrence Malick's *The New World*». En *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*, 2ª ed., editado por Hannah Patterson, 199-211. Londres, Nueva York: Columbia University Press, 2007. <https://www.jstor.org/stable/10.7312/patt567426.21>

Pascal, Blaise. *Pensamientos*. 3ª ed. Traducido por Mario Parajón. Madrid: Cátedra, 2012.

Patterson, Hannah. «Two Characters in Search of a Direction: Motivation and the Construction of Identity in *Badlands*». En *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*, 2ª ed., editado por Hannah Patterson, 27-39. Londres, Nueva York: Columbia University Press, 2007. <https://www.jstor.org/stable/10.7312/patt567426.7>

Peebles, Stacy. «The Other World of War: Terrence Malick's Adaptation of *The Thin Red Line*». En *The Cinema of Terrence Malick. Poetic Visions of America*, 2ª ed., editado por Hannah Patterson, 152-163. Londres, Nueva York: Columbia University Press, 2007. <https://www.jstor.org/stable/10.7312/patt567426.17>

Polo, Leonardo. *Ética: hacia una versión moderna de los temas clásicos*. Madrid: Unión Editorial, 1997.

— *Quién es el hombre. Un espíritu en el tiempo*. Madrid: Rialp, 2021.

Ratzinger, Joseph. *Introducción al cristianismo*. 11ª ed. Traducción de José L. Domínguez Villar y José María Hernández Blanco. Salamanca: Sígueme, 2005.

Rybin, Steven. *Terrence Malick and the Thought of Film*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2012.

Sanmartín Esplugues, José y José Alfredo Peris Cancio. *Leo McCarey y Gregory La Cava. La presencia del personalismo filmico en su cine*. 2ª ed. rev. Valencia: Universidad Católica de Valencia, 2021.

Sinnerbrink, Robert. *Terrence Malick. Filmmaker and Philosopher*. Londres, Nueva York: Bloomsbury, 2019.

Tan, Ian. "Resistance in Dis-Ability: Terrence Malick's *A Hidden Life* and the Fragility of Phenomenological Worldhood". En *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 40, núm. 4 (2023): 388-404. <https://doi.org/10.1080/10509208.2021.2017633>

Tovar Paz, Francisco Javier. *La delgada línea roja*. Madrid: Akal, 2012.

Yepes, Ricardo y Javier Aranguren. *Fundamentos de Antropología. Un ideal de la excelencia humana*. 4ª ed. Pamplona: EUNSA, 1999.

Zocchi, Elisa. "Terrence Malick Beyond Nature and Grace: *Song to Song* and the Experience of Forgiveness". En *Journal of Religion & Film*, vol. 22, núm. 2 (2018): 1-34. <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol22/iss2/3>