

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



La voz autoral de Terrence Malick reflejada en las libertades creativas de
dirección en la película *A Hidden Life*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada
en Comunicación Audiovisual que presenta:

Maribel Martinez Nanetti

Asesor:

Augusto Pavel Solis Lopez

Lima, 2023

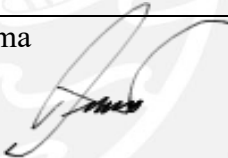
Informe de Similitud

Yo, **Augusto Pavel Solis Lopez**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis titulada

La voz autoral de Terrence Malick reflejada en las libertades creativas de dirección en la película *A Hidden Life*, de la autora **Maribel Martínez Nanetti**, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 8 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 5/7/2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 5 de julio de 2023

Apellidos y nombres del asesor: <u>Solis Lopez, Augusto Pavel</u>	
DNI: 41198618	Firma 
ORCID: 0000-0002-6318-9803	

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo reconocer el uso que hace Terrence Malick de su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral en la película *A Hidden Life* del año 2019. Por esto inicia con una revisión de literatura académica sobre el cine de autor, la dirección cinematográfica, las libertades creativas y la voz autoral. Luego se elabora con teoría las cuatro categorías de análisis cualitativo: estilo visual, estilo sonoro, montaje y construcción de personajes. Se sigue una metodología cualitativa con un diseño de estudio de caso, que lleva a un instrumento de análisis de contenido cinematográfico, con cuatro matrices para las cuatro categorías anteriormente señaladas. El objeto de estudio es toda la película que ha sido dividida en 5 grandes secuencias para efectos del análisis. Como hallazgos relevantes, la voz autoral de Malick está muy asentada en esta película, a pesar de sus diferencias con obras previas. Por lo que su recurrencia en libertades creativas para el uso de iluminación, movimientos de cámara, voces en off, tipo de montaje y creación del personaje, crean un texto fílmico que habla sobre la condición humana a través del sacrificio y la convicción de valores propios, por encima de lo que la sociedad dicta en un entorno inseguro como la Alemania de los años cuarenta. Claramente, se concluye que la voz autoral de Malick le crea un sello que lo mantiene con mucha vigencia y creatividad en la actualidad.

Palabras clave: Terrence Malick; Voz autoral; Dirección de cine; Creación cinematográfica;
A Hidden Life

ABSTRACT

This research aims to recognize Terrence Malick's use of his creative freedom in filmmaking to construct his authorial voice in the 2019 film *A Hidden Life*. For this, it begins with a review of academic literature on auteur cinema, film directing, creative freedoms and authorial voice. Then the four categories of qualitative analysis are elaborated with theory: visual style, sound style, editing and character construction. A qualitative methodology with a case study design is followed, leading to a film content analysis instrument, with four matrixes for the four aforementioned categories. The object of study is the entire film, which has been divided into 5 major sequences for the purposes of analysis. As relevant findings, Malick's authorial voice is very well established in this film, despite its differences with previous works. Thus, his recurrence in creative liberties in the use of lighting, camera movements, voice-overs, type of editing and character creation, create a filmic text that speaks about the human condition through sacrifice and the conviction of one's own values, above what society dictates in an insecure environment such as Germany in the 1940s. Clearly, it can be concluded that Malick's authorial voice creates a seal that keeps him very relevant and creative today.

Keywords: Terrence Malick; Auteur voice; Directing; Film creation; A Hidden Life

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	1
1.1 Problemática y delimitación.....	1
1.2 Justificación.....	8
1.3 Preguntas, objetivos y categorías	11
1.4 Estado de la cuestión	13
1.4.1 Cine de autor.....	13
1.4.2 La dirección cinematográfica: estilo y fundamentos	17
1.4.3 La libertad creativa: Lynch, Schrader, Tarkovski y Malick	20
1.4.4 La voz autoral	26
CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO	30
2.1 Estilo visual de Terrence Malick.....	33
2.2 Estilo sonoro de Terrence Malick	39
2.3 El montaje en las películas de Terrence Malick.....	45
2.4 La construcción de personajes por Terrence Malick.....	51
CAPÍTULO 3. DISEÑO METODOLÓGICO	57
3.1 Paradigma interpretativo y método cualitativo	57
3.2 Diseño: Estudio de caso en <i>A Hidden Life</i> (2019)	58
3.3 Técnica e instrumento: Análisis de contenido cinematográfico.....	58
3.4 Categorías de análisis	59
3.5 Criterios de inclusión para secuencias de <i>A Hidden Life</i>	62
3.6 Consideraciones éticas	63
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE CONTENIDO Y DISCUSIÓN.....	64
4.1 Resultados del estilo visual en <i>A Hidden Life</i>	64
4.2 Resultados del estilo sonoro en <i>A Hidden Life</i>	91
4.3 Resultados del montaje en <i>A Hidden Life</i>	100
4.4 Resultados de la construcción de personajes en <i>A Hidden Life</i>	109
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	128
REFERENCIAS.....	133
ANEXOS	140
Matriz de consistencia.....	140

Instrumentos	142
Declaración de compromiso con principios éticos.....	146



LISTA DE TABLAS

Tabla 1 <i>Filmografía Terrence Malick</i>	4
Tabla 2 <i>Elementos de la estructura visual según Block</i>	34
Tabla 3 <i>Directores de fotografía de las películas de Malick</i>	36
Tabla 4 <i>Diseñadores de sonido de las películas de Malick</i>	42
Tabla 5 <i>Patrones de edición cinematográfica de Wu, Palú, Ranon & Christie (2018)</i>	47
Tabla 6 <i>Montajistas de las películas de Malick</i>	47
Tabla 7 <i>Reparto principal de las películas de Malick</i>	53
Tabla 8 <i>Categorías para análisis de contenido cinematográfico</i>	60
Tabla 9 <i>Estructura visual en A Hidden Life: espacio, contraste, afinidad, líneas y formas</i> ...	65
Tabla 10 <i>Estructura visual en A Hidden Life: Tono, color, ritmo y movimiento</i>	79
Tabla 11 <i>Diseño visual en A Hidden Life</i>	83
Tabla 12 <i>Iluminación en A Hidden Life</i>	87
Tabla 13 <i>Acusmática en A Hidden Life</i>	91
Tabla 14 <i>Tipos de sonido en A Hidden Life</i>	93
Tabla 15 <i>Campos sonoros en A Hidden Life</i>	95
Tabla 16 <i>Plurisensorialidad musical en A Hidden Life</i>	97
Tabla 17 <i>Tipo de montaje en A Hidden Life</i>	100
Tabla 18 <i>Patrón propiedades de encuadre A Hidden Life</i>	102
Tabla 19 <i>Patrón de relaciones de tomas en A Hidden Life</i>	106
Tabla 20 <i>Dimensiones de personaje en A Hidden Life</i>	109
Tabla 21 <i>Arco y conflicto en A Hidden Life</i>	121
Tabla 22 <i>Paradigma lector respuesta en A Hidden Life</i>	125

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	65
Figura 2	66
Figura 3	67
Figura 4	67
Figura 5	68
Figura 6	68
Figura 7	69
Figura 8	70
Figura 9	70
Figura 10	70
Figura 11	71
Figura 12	71
Figura 13	72
Figura 14	73
Figura 15	73
Figura 16	74
Figura 17	74
Figura 18	75
Figura 19	75
Figura 20	76
Figura 21	76
Figura 22	77
Figura 23	77
Figura 24	78
Figura 25	78
Figura 26	80
Figura 27	81
Figura 28	84
Figura 29	84
Figura 30	85
Figura 31	86
Figura 32	88

Figura 33	88
Figura 34	89
Figura 35	101
Figura 36	103
Figura 37	104
Figura 38	115



INTRODUCCIÓN

“Toda técnica remite a una metafísica”, señalaba Bazin (2008, p. 91) parafraseando a Sartre, en una breve nota aclaratoria sobre el culto a los directores de cine estadounidenses que tenían sus jóvenes redactores Truffaut, Rohmer, Chabrol, entre otros. Esta frase enfatiza que la experiencia filmica no puede ser contenida solo a la imagen y el sonido, sino que el texto filmico es un potente proyector de significados que se enlaza también como argumento moral y estilo estético de su época. Por lo que quien asume la dirección cinematográfica, tiene a cargo la tarea de hilar esa metafísica que supera la experiencia del visionado, para imprimir un sentido cultural, moral y estético en su obra.

En la presente investigación se busca indagar dentro de la dirección cinematográfica la construcción del atributo voz autoral, definido como el estilo propio e identificable de un director para elaborar y contar su película. El explorar la voz autoral en estos tiempos se considera una propuesta de investigación, porque plantea hablar sobre la creación que existe en la actualidad en el cine, donde cada vez más la apuesta de productores y grandes estudios es por películas que generen gran rentabilidad y sigan fórmulas establecidas. Al parecer, se ha encasillado la creación en la cultura masiva, entonces cabe preguntarse por aquellos disidentes que siguen construyendo un estilo propio de narrativas y lo que se puede aprender de ellos. Además, al entender que la libertad creativa es una característica de la creación de una voz autoral, se posiciona la autonomía y capacidad única de cada creador para contar una historia como solo él o ella pueden hacerla. Por último, en un entorno de creación audiovisual con retos como el peruano, el indagar por la voz autoral señala caminos de afirmación y lecciones para mantener activo el ímpetu de posicionarse en la creación siguiendo a referentes y proponiendo

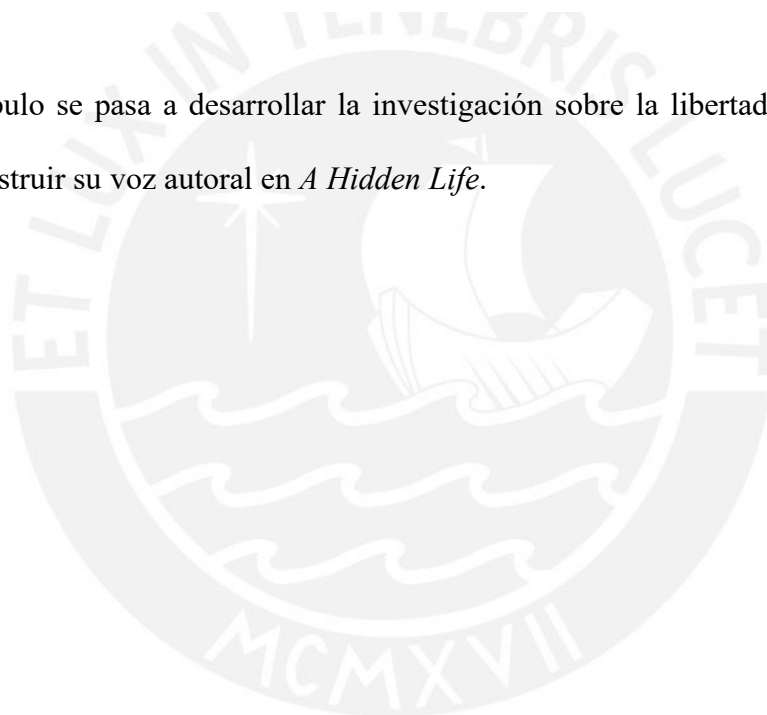
puntos de vista relevantes e interesantes. De ahí que entender la voz autoral, también es una apuesta para concebir formas propias de seguir haciendo cine.

El objetivo central de esta investigación es reconocer el uso que hace Terrence Malick de su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral. Utilizando como objeto de estudio su última película *A Hidden Life* (Malick, 2019). Esta película presenta particularidades porque está basada en hechos históricos reales y sigue una semiestructura lineal en la progresión dramática. Esto pone interés por ver cómo se manifiesta en esta película la voz autoral de Malick, ya que marca diferencia con sus obras previas. Por otra parte, al ser su última película también no se encuentran muchos estudios sobre esta, lo cual ya señala un vacío de investigación al respecto, y permite asentar mejor la justificación de este tema. Por último, y esto es un interés personal, la elaboración del protagonista de la película plantea muchos debates sobre la construcción de personajes y su propuesta en una narración siguiendo estilos en sonidos, imágenes y montajes no tradicionales. Aquello, se considera que puede servir para entender más sobre como la voz autoral, tiene un componente de lecciones sobre la creatividad y libertades en el oficio cinematográfico.

Para alcanzar el objetivo central se han construido las siguientes cuatro categorías utilizando teoría: el estilo visual, el estilo sonoro, el montaje y la construcción de personajes. Se ha seguido una metodología cualitativa con un diseño de estudio de caso. Esto ha llevado a presentar cuatro matrices de análisis de contenido cinematográfica en correspondencia a las categorías ya señaladas. Este análisis se ha sistematizado con comparación y debate teórico en la discusión de resultados, para contener la interpretación subjetiva, y darle más asidero a lo hallado tras la observación del texto filmico.

Resumiendo, en las conclusiones más relevantes, la voz autoral de Malick es muy palpable en esta película, a pesar de sus diferencias con el estilo de obras previas. Por lo que su recurrencia en libertades creativas para el uso de iluminación, movimientos de cámara, voces en off, tipo de montaje y elaboración del conflicto de personaje, señalan claramente que la voz autoral de Malick le crea un sello que lo mantiene con mucha vigencia y creatividad. Convirtiéndose en un referente contemporáneo de dirección cinematográfico en pleno ejercicio y cuya voz autoral a sus casi 80 años, justifica porque sigue produciendo cine. Se especula que su siguiente película, basada en los evangelios cristianos, se estrenará probablemente en 2024.

Sin más preámbulo se pasa a desarrollar la investigación sobre la libertad creativa que usa Malick para construir su voz autoral en *A Hidden Life*.



CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Problemática y delimitación

Cuando se plantea una investigación que indaga el campo de la creación cinematográfica y su conexión con el estilo de un autor, se tienden puentes entre dos polos. El ámbito de lo subjetivo y lo estético en un lado, y el trabajo colaborativo y la industria comercial del cine, por el otro. ¿Qué es una obra cinematográfica artística? ¿Cómo se puede aprehender el sentido estilístico de un autor de cine en una sala multicine? Es posible darle espacio a lo que uno admira de una obra de cine y proponer, basado en ello, argumentos para debatir sobre lo que un autor quiso imprimir en su película. Más aún, cuando se toca una obra filmica donde las participaciones de muchas personas en diferentes áreas artísticas dan el acabado final, y es un trabajo colaborativo sin duda. Por lo que se puede sentenciar que una película es una obra hecha en equipo más que la obra individualizada de un artista. Pero como señala Sellors, esta suma de colaboraciones para que funcionen deben estar alineadas bajo una intención (2007). Esta intención es lo que proviene de un autor. De tal forma que vemos los intrincados hilos entre la creación cinematográfica, la teoría del autor y el trabajo colaborativo industrial de hacer cine. Y es en este terreno donde esta investigación empieza.

Siguiendo la línea de Sellors, hay casos distintivos de películas, donde además de ser un trabajo de equipo, la presencia de un director genera un alineamiento muy estricto hacia una particular visión de entender el mundo y hacer cine. Lo podemos ver al escuchar comentarios sobre cómo es la última película de Hayao Miyazaki, o si esta película tiene el estilo de Greta Gerwig. Como indica Saénz Cardoza, el cine puede verse como un organismo vivo en tanto es percibido por la audiencia así, pues la vida que se infunde a una película es la propia vida de su autor, su director (2019, p. IX). El director genera un estilo por su particular forma de visualizar y

sonorizar, o las temáticas que toca o hasta la forma de editar el film, esto es un sello fácilmente identificado tanto por seguidores como por críticos e investigadores.

Hay muchos nombres en la historia del cine que cumplen con esta etiqueta: Chaplin, Keaton, Kubrick, Kurosawa, Hitchcock, Bergman, Fellini, Akerman, Lynch, Miyazaki, Scorsese, Varda, Wong Kar Wai, entre otros. Autores que son admirados y también estudiados, por los innovadores puntos de conexión entre su obra, su estilo narrativo y técnico, su visión personal y, sobre todo, lo que obsequiaron al inmenso y variopinto cuerpo vivo del cine. Entonces, cabe preguntarse si reconocer la voz del autor, no es acaso una tarea provechosa para entender el arte cinematográfico. También, es preciso señalar aquí la crítica que el post-estructuralismo argumenta sobre lo anacrónico de hablar de autoría en el cine, frente a la construcción intrincada del discurso fílmico en un sistema industrial (Polan, 2001). Por lo que la idea del autorismo ya ha sido discutida, y rebatida, en varios estudios fílmicos críticos (Andrew, 1992; Burke, 1992).

Pero a su vez, los estudios de teoría de autor fílmica actuales distan de lo producido entre los años 50 y 60. Hoy se encuentran transformadas en una aceptación del trabajo pragmático del autor-director con los procesos, los materiales y la tensión entre tradición-innovación, siendo estudios sobre los esfuerzos, aciertos y errores de la labor de hacer cine, y no solo elogios a la inspiración inentendible del genio creativo (Bordwell, 2011; Polan, 2001). Ante este ejercicio de reflexión, se pretende entender, ¿cómo se expresa un autor en el sistema de producción cinematográfica estadounidense? Para identificar como la búsqueda de una estética y voz personal, junto a los límites del trabajo colaborativo y las etiquetas comerciales, hoy enmarcan al rótulo de autor. Esta investigación reconoce también la comercialización de un universo cinematográfico asociado al autor, como un valor de marketing, y hasta como etiqueta de marca

filmica. Pero a su vez propone entre estas paradojas de la creación y la industria, que seguir estudiando el autorismo explora las intenciones del cineasta al hacer cine, para ampliar nociones teóricas inscritas en los estudios culturales, el socio análisis y estéticas de la cultura masiva.

Uno de estos cineastas autores es Terrence Malick. Vale aquí la definición de autor para esta investigación, la cual consiste en proponerlo como un fenómeno intersubjetivo donde se relaciona al artista con la obra creada y la experiencia producida en la audiencia (Saénz Cardoza, 2019). Este fenómeno solo será viable si el autor tiene la libertad de poder construir un discurso fílmico en los límites de lo que quiere y expresa. Esta libertad es intrínseca para la definición de autor de esta investigación.

Si no se cuenta con el poder de escoger cómo rodar, qué actores contratar, cómo hacer el montaje final u otras decisiones dentro de la realización cinematográfica; entonces la voz del autor se diluye y no tiene la fuerza de poder alinear al equipo que lo sigue en pos de una obra distintiva. Una que lleve el sello de su estética, su subjetividad y su propia vida a la vida de su película. Malick es uno de estos autores vivos, quizá uno de los más arriesgados, criticado y venerado en la industria estadounidense actual. Y la naturaleza de su estilo se distingue donde sea que se lo estudie o visioné.

A Malick se le reconoce como un director cinematográfico conectado a la filosofía de Heidegger en sus discursos audiovisuales. También por el método de trabajo con sus actores, su no linealidad en el argumento, la fotografía intimista y naturalista, la expresión de la espontaneidad en las escenas, las voces en off introspectivas, la construcción total de la obra por el montaje, y tantas características más explicadas por los múltiples investigadores que

analizan su obra (Morrison & Schur, 2003; Patterson, 2007; Michaels, 2009; Rybin, 2012; Batcho, 2018; Yamada, 2020; Russell, 2020).

Por esa razón, Malick es un excelente ejemplo de director contemporáneo que toma libertades creativas en la ejecución de su dirección, y que le permite imprimir bajo su voluntad estética y visión personal una película. La libertad creativa en cine es, para los alcances de esta investigación, el rigor procedimental con que el director ejecuta sus decisiones para crear la estética, texto, subtexto y contexto de la obra fílmica.

A Malick, además se le reconoce como un ejemplo para otros directores por el estilo que él mismo ha creado con su carrera fílmica. Muchos cineastas reconocidos e independientes, ven en Malick un ejemplo de creatividad y rigurosidad con el despliegue de su obra. Por señalar un dato cinematográfico, él cuenta desde 1973, es decir cincuenta años de carrera fílmica, con 10 largometrajes estrenados y un par de cortometrajes: *Lanton Mills* (1969) y *Together* (2018). En la *Tabla 1* se presente su filmografía de largometrajes.

Tabla 1
Filmografía Terrence Malick

Película	Director	Escritor	Año estreno
Badlands	Sí	Sí	1973
Days of Heaven	Sí	Sí	1978
The Thin Red Line	Sí	Sí	1998
The New World	Sí	Sí	2005
The Tree of Life	Sí	Sí	2011
To the Wonder	Sí	Sí	2012
Knight of Cups	Sí	Sí	2015

Película	Director	Escritor	Año estreno
Voyage of Time	Sí	Sí	2016
Song to Song	Sí	Sí	2017
A Hidden Life	Sí	Sí	2019

Nota. Elaboración propia usando datos de IMDB.com

Malick no solo ha dirigido, también ha escrito los guiones de todas sus películas, y salvo *The thin red line*, que es la adaptación de una novela, las restantes nueve historias son originales. Lo cual le da un estatus de creador completo. Cabe aclarar también que *Voyage of time* es un documental sobre el universo y la existencia humana. Y con esta filmografía puede decirse hoy, que la forma de hacer cine de Malick enseña cómo se puede crear un estilo. La razón es porque Malick ha creado una voz autoral. Algo que no suele verse en la industria de Hollywood actualmente. Como señala Yamada, Malick es un enigma porque es un director que ha grabado solo diez películas en cincuenta años, no es un éxito en taquilla, tampoco recibe gran atención de la Academia estadounidense, pero sigue produciendo y dirigiendo en sus propios términos, y es celebrado como artista y autor por la propia industria que suele descartar directores rápidamente si no cumplen estándares de éxito (2020).

Pero qué se entiende por voz autoral, pues se define en esta investigación como la capacidad de usar el estilo y la técnica cinematográfica para transmitir a través de las imágenes y los sonidos un hecho de la condición humana concreto, actual y específico, que es único y distinguible en el universo cinematográfico (Bazin, 2004; Tarkovsky, 1989). Para fines metodológicos esta voz se va a reconocer en estas cuatro categorías: el estilo visual, el estilo sonoro, el montaje y la construcción de personajes.

Ahora bien, ¿por qué estudiar la voz autoral y usar de ejemplo a Malick señala una problemática? Es complejo sintetizar, pero se puede empezar diciendo que la dirección cinematográfica es hoy el puesto con mayor estatus entre los que se dedican al cine. Pero con tal reputación, la dirección se ubica en un entorno donde el cine es actualmente una fuerza comercial que transmite entretenimiento masivo con fórmulas de *blockbusters* y sagas filmicas. Por tanto, la película hoy es más cercana a un producto de consumo, que a una obra de arte como un grabado o una sinfonía. Y siendo tan limitada esta conceptualización de la película contemporánea para innumerables directores, el que coexistan directores como Malick que escapen de esta tendencia, y que imponen con sus libertades creativas una voz autoral, señala la rebelión de un sello propio y un camino alternativo. Esta coexistencia, en la contemporaneidad cinematográfica, podría indagar en el proceso de cómo se produce voz de autor en épocas donde impera el digital y la masificación comercial de los grandes estudios.

Entonces, el estudio de los diferentes elementos que componen la voz autoral de Malick hoy sirve como una exploración que puede enseñar, como crear dentro de las sujeciones comerciales del cine actual. Un camino que se establece por el cine independiente, o el de festivales, o el de la vanguardia experimental, entre otros. Podríamos hablar de una libertad o de una adecuación. El solo hecho de mencionar esta duda, ya permite entablar una problemática. Por tanto, hay justificación para indagar en la voz de autores como Malick, que abren un espacio de liberación estética que le sigue dando contrastes al cine.

DELIMITACIÓN

Para acercarse a la voz autoral de Malick hay que escoger atinadamente la ventana desde donde se observará lo que él construye. Sobre todo, ponderar que la investigación presente novedades para la literatura académica sobre él. Aunque en español hay muy poca literatura, en el mundo

anglosajón se ha estudiado a Malick bastante. Películas como *The tree of life*, *Days of heaven*, *The thin red line* o la trilogía: *To the Wonder*, *Knight of cups* y *Song to Song*; están muy bien documentadas entre artículos, tesis doctorales y *conference proceedings*.

Entonces, más que un estudio transversal que recorre su filmografía, uno de los primeros criterios fue buscar una obra atípica dentro de un cineasta atípico. Ya se ha estudiado bien el estilo y técnica de Malick en las películas mencionadas y otras más. Por lo que para esta investigación surgió la cuestión de reconocer cómo su voz autoral se articulaba en una obra que tuviera diferencias con lo que usualmente se reconoce como el estilo de Malick.

Esta película, por suerte existe, se trata de *A Hidden Life*, su última película estrenada en 2019. ¿Qué características distinguen a esta obra? En primer lugar, es muy lineal en la exposición de la trama con un guion semiestructurado. Por eso muchas escenas siguen una construcción cercana al canon clásico narrativo. Segundo, no utiliza referencias autobiográficas para los símbolos y tono visuales o sonoros, ya que esta película narra la biografía de un campesino objetor de conciencia viviendo en la Alemania nazi y que rehúsa pelear en la guerra. Lo tercero, marca un cambio en su presentación de temáticas al optar por representar hechos históricos reales. Lo cuarto, es que escapa del sistema de actores renombrados de Hollywood para los roles principales y elige actores europeos para protagonizar.

Bajo estos cuatro criterios *A Hidden Life* (2019), se presenta como un interesante caso para ver cómo la voz autoral de Malick es presentada en una obra diferente frente a lo que suele construir en su filmografía.

1.2 Justificación

Estudiar la voz autoral de Terrence Malick se justifica porque es un cineasta atípico, pues es admirado por cineastas, críticos, y audiencia como si se tratara de una figura especial o sacra. Además, sigue produciendo películas no muy comerciales, eso quiere decir que sigue obteniendo dinero para hacer sus películas. Por mencionar un dato, su próximo proyecto basado en una interpretación de la vida de Jesús de Nazareth, tiene previsto estrenarse en 2024. Tiene casi ochenta años, una edad donde la industria de Hollywood no suele dejar trabajar a directores. Actualmente solo Spielberg, Eastwood y Scorsese gozan de ese privilegio, además de Malick, y hay que reconocer que las películas de los tres primeros son comerciales y se reciben con beneplácito por la Academia estadounidense en sus premiaciones.

En cincuenta años de carrera solo ha realizado 10 largometrajes, entre ellos un documental, y dos cortometrajes. Asimismo, es un director extremadamente reservado, que no da entrevistas, no participa en la promoción de sus películas, tampoco va a recibir los premios que gana, ni escribe o comenta sobre sus obras o su pensamiento creativo, desde hace más de cuarenta años. Con todo ello, se ha mantenido activo y ha construido un cine evocador, bello y único. Alcanzando con este estilo particular de realización cinematográfica una gran maestría. Que es reconocida y premiada a nivel internacional. Además, se puede argumentar que su estilo de trabajo reta la manera tradicional de hacer cine en la industria estadounidense.

Esto se da porque sus películas cuestionan al espectador sobre la condición humana y dejan una reflexión. No es un cine para ir, sentarse y mirar, sino que da tareas a su audiencia con el visionado, para colocarle significados a la historia, las imágenes y los sonidos. Pidiendo a su espectador mucha participación reflexiva. El contenido de sus películas debe ser decodificado, lo cual lo lleva a tener admiradores como detractores. Por lo que su espectador ideal debe estar

dispuesto a conectarse para darle un entendimiento a la poética cinematográfica que él enuncia. De tal forma es un cine atípico para un espectador atípico. Y esto lleva a muchas críticas.

Se le critica hacer un cine complicado y ser un director pretencioso. El cine de Malick no es sencillo de ver, o comprender, o hasta realizarse. Por ejemplo, se le ha criticado por ser irrespetuoso con el trabajo de los actores, adoctrinador e incluso aburrido (Fijo Cortez, 2017). Para otros actores Malick hace más que contar historias, es como un chamán que trasciende la barrera entre el espectador y la película, haciéndonos partícipes de su conciencia como viajeros en manos de sus interrogantes vitales (Rybin, 2012).

En consecuencia, con Malick se entra a la controversia. ¿Realmente su voz autoral tiene sentido? Él como realizador busca presentar honestidad en sus películas, de ahí sus decisiones de no escribir guiones, e improvisar bastante con sus actores para sumergirlos en ambientes inesperados (Hintermann et al., 2015). Estas situaciones durante el rodaje generan caos, tensión y ansiedad porque suele rodar durante horas escenas que acaba de crear. Somete a todos en su equipo a lo que sucederá espontáneamente en el rodaje, y es sabido que sus actores no saben qué pasará. Tampoco su equipo técnico: producción, fotografía, sonido, arte. Y esto es lo que busca Malick, entregarse a la verdad como una condición de impredecible y que surgirá en el rodaje (Michaels, 2009).

Este estilo ha influenciado a directores como Chloe Zao, ganadora del Oscar 2021 en dirección y película, a Christopher Nolan, Alex Garland y Zack Snyder; por mencionar los más famosos. No tanto para imitarlo, sino para ser un modelo de búsqueda creativa y conexión con la evocación cinematográfica. Como señala Fontanellas, lo que Malick construyó es “un nuevo naturalismo que tiene que ver con la autenticidad, y la edición rítmica y poética que está

diseñada para eliminar cualquier atisbo de artificio.” (2021, parr. 3). Esta corriente deja huella en los directores que lo siguen y dan forma a algo muy parecido a una escuela.

De esta forma, a pesar de que existe una polémica sobre el cine de Malick; él impone su criterio artístico en la realización de sus películas, a los artistas que colaboran con él y a los directores que lo admiran. Por esto, su caso habla de un estilo sellado, es decir una voz autoral en rigor. Y acerca a la respuesta, si es que la hay, de si existe un cine de autor libre o condicionado en el cine contemporáneo. Por lo que su trabajo ha trascendido y pone cotas en la exploración de cómo se construye una voz autoral que no pasa desapercibida.

También, al estudiar la voz autoral de Malick dentro de la industria estadounidense se hace importante interrogar cómo la producción filmica en términos de realización individual (Polan, 2001), es también una construcción de labores y preocupaciones temáticas y técnicas del autor en un sistema de producción colaborativa, donde otras áreas son vitales para crear la visión final de la obra. El sistema de producción de Hollywood, implica trabajar con sindicatos, reglas, cuotas, fechas límites y estructuras que justamente le dan engrase a su maquinaria para producir y ser el portento en el cine mundial que es este pequeño condado en Los Ángeles.

Por tal motivo, se recalca el aporte de no solo estudiar a un cineasta vivo con una voz autoral reconocida dentro de la industria filmica, sino también, como esta voz autoral se ha construido en la maquinaria de producción hollywoodense.

1.3 Preguntas, objetivos y categorías

Por lo anteriormente expuesto para la presente investigación se considera que esta es la pregunta central de investigación: *¿Cómo utiliza Terrence Malick su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral?*

Se entiende la complejidad de identificar la libertad creativa en el oficio de la dirección cinematográfica, por lo que se han reconocido cuatro categorías de análisis para identificar cómo opera la libertad creativa cuando construye voz autoral. Y justamente estas sirven para desarrollar las siguientes preguntas específicas:

- a) ¿Cómo se plantea el estilo visual en la película *A Hidden Life* de Malick?
- b) ¿Cómo se plantea el estilo sonoro en la película *A Hidden Life* de Malick?
- c) ¿Cómo se plantea el montaje en la película *A Hidden Life* de Malick?
- d) ¿Cómo se plantea la construcción de personajes en la película *A Hidden Life* de Malick?

En el mismo sentido el objetivo central de esta investigación se plantea el reconocimiento de la relación entre la libertad creativa y la dirección cinematográfica para construir voz autoral, y así sería expresado este objetivo principal: *Reconocer el uso que hace Terrence Malick de su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral.*

Bajo esta línea central, los objetivos específicos son:

- a) Identificar el estilo visual en la película *A Hidden Life* de Malick.
- b) Identificar el estilo sonoro en la película *A Hidden Life* de Malick.
- c) Identificar el montaje en la película *A Hidden Life* de Malick.
- d) Identificar la construcción de personajes en la película *A Hidden Life* de Malick.

Finalmente, las categorías de investigación a explorar en el trabajo metodológico son:

- a) El estilo visual
- b) El estilo sonoro
- c) El montaje
- d) La construcción de personaje



1.4 Estado de la cuestión

1.4.1 Cine de autor

El cine de autor es un tema muy extendido dentro de los estudios fílmicos, ya que trata de la tendencia por colocar en las espaldas de los directores la creación total de la obra fílmica. Una primera aproximación a este fenómeno es que “un filme de autor es aquel que tiene un sello perfectamente identificable. Es el director quien imprime su firma sobre el metraje”. (Zoom f7, 2017). Queda claro entonces el aporte del autor para la identificación de una obra. ¿Pero cómo fue que empezó a estudiarse al autor cinematográfico?

La tradición histórica señala que fue en Francia, en la revista *Cahiers du Cinema* durante la década de los 50s, donde el término de cine de autor empezó a usarse por sus jóvenes redactores para enaltecer el trabajo de cineastas como Hitchcock, Nicholas Ray u Orson Welles, frente al panorama de la realización francesa de entonces. Específicamente, el artículo escrito por François Truffaut, *Une certaine tendance dans le cinéma français*, del *Cahiers du Cinema* número 31 en 1954, es reconocido en la literatura académica como piedra fundamental para el inicio de los estudios de autoría fílmica (Truffaut 1954/2014).

El ensayo de Truffaut argumentaba una comparación muy dura entre la autonomía de directores estadounidenses que admiraba por darle una visión personal a su obra, frente a la tendencia de los franceses de hacer cine literario de calidad para ganar festivales. Y sentenciaba que no podían coexistir ambas formas de hacer cine, abogando por una renovación, mejor dicho, una revolución del quehacer cinematográfico francés que iba de la mano de autores como Cocteau, Renoir y Bresson (Truffaut 1954/2014). Para ellos acuñó el término *cinéma des auteurs*.

De esta forma, hay que notar que se presenta una admiración asociada con este término. El autor o autora es alguien que, por su punto de vista y estilo de trabajo, consigue entusiastas que asocian su cine a una representación admirable de hacer cine. La pluma enaltecida de Truffaut que bautiza la teoría de autor sin planificarlo, tiene una deuda marcada con el ensayo *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo* de Alexandre Astruc de 1948, uno de los primeros trabajos que populariza la idea de que el cineasta es como un autor literario, que ha cambiado la máquina de escribir o la pluma, por la cámara de cine, fusionando así la noción de dirección con autoría (Zoom f7, 2017; Gonzales de Canales, 2019). Algo que llevaría a esta identidad colectiva dentro de la redacción del *Cahiers* que enaltecería a autores y menospreciaría a los directores que no lo eran.

Vale recordar que estos jóvenes críticos y redactores del *Cahiers* serían luego los directores de cine que darían luz al movimiento de la *Nueva Ola Francesa*. Por lo que hay que reconocer también un impulso de proyección en la creación del término de autor. Puesto que estos cineastas incubándose, también buscaban ser reconocidos ellos mismos posteriormente como autores. De esta forma, también se puede señalar una práctica de labrar el camino ulterior con un aura de enaltecimiento para la labor del director de cine. Esto para colocar dentro del sistema de producción a los individuos diferenciados que se acercaban al desarrollo y las intenciones creativas ya establecidas en otras esferas del arte, como compositores, pintores, dramaturgos, novelistas, entre otros (Foucault, 1969/2002; Polan, 2001).

Justamente por ello, los ensayos de autorismo iniciales presentan una alta emotividad y subjetividad que luego sería demolida por los posestructuralistas porque se enaltecía al autor, pero se desconocía a la obra y el sistema que lo rodeaba para producir (Andrew, 1992; Bazin, 1957/2009; Polan, 2001). Cuestiones como la influencia de otros directores, las condiciones de

producción o hasta las temáticas socioculturales que interesaban a los autores, eran dejadas de lado por el enaltecimiento del genio creativo del autor.

Este proceso de idealización puede verse enmarcado con lo señalado por Deleuze en su famosa obra dídica sobre estudios de cine, cuando aclara que un gran autor de cine, es un pensador de imágenes en movimiento y tiempo en imágenes (1984; 1987). Una presunción que implica que todo gran autor es consciente de los significados de su obra, algo que puede generar mucha controversia. Ya que, los amplios significados de las películas son muchas veces atribuidos por los críticos o los espectadores (Bazin, 2008; Bordwell, 2011).

En este punto, las teorías de autor actuales construyen un proceso interconectado, ya que se puede reconocer que el autor está sometido a una estratificación, ya que se les reconoce como autores a ciertos directores, mientras otros no. También, esto viene a ser sostenido por una construcción del significado atribuido a su obra o estilo fílmico por parte de críticos, investigadores y audiencia. Lo cual finalmente construye una jerarquía, donde unos autores son más renombrados que otros (Sarris, 1996; Polan, 2001). Ello puede ser refrendado en las listas de clasificación de los mejores directores de cine que existen en portales web como IMDB (*Internet Movie Database*), compañías de streaming como MUBI.com, o revistas de divulgación como las británicas *Sight & Sound* o *Empire Magazine*.

Importa también explicar que la idea de autor, va muy conectada con una mirada artística donde el director traslada sus estados mentales, es decir su visión artística opera con el uso de las imágenes y sonidos, altera el tiempo y la narración, todo para crear su entendimiento estético del mundo (Gonzales de Canales, 2019). Por lo que la interacción entre creación poética y cine de autor es muy fuerte desde la misma concepción del término (Truffaut 1954/2014). Esto ya

era señalado por Pasolini al sentenciar que el lenguaje del cine, es el lenguaje de la poesía (1976, p.547). Así, el arte como término explica esta propensión a señalar al que hace arte: el autor. Lo cual explica el peso simbólico para quienes enaltecen al cine cuando posicionan al autor como legitimador del cine como arte.

Ahora, como lo señala Bazin, el cine es un arte a la par popular e industrial, por lo que hay que entender las condiciones sociales, políticas y económicas de lo que se denomina la política de autores (1957/2009). En el cine, no se trata solamente de un emparejamiento de arte y autores. También al entrar al concepto de autor hay que admitir las dinámicas entre lo que los autores crean, lo que la sociedad inspira y lo que el capital difunde y exhibe. Por lo tanto, hay que señalar, que los autores están inscritos en entornos que les permiten producir y crear con las condiciones del sistema de estudios y financiamiento que disponen.

Además, Bazin de forma muy sagaz señala que, para el cine, los nombres de autores son redescubiertos por generaciones posteriores, por cualidades que se asocian a un patrón de estilos y narración, que tiene que ver más con lo que el gusto del crítico señala y la presunción que este gusto es determinante para posicionar al autor por sobre su obra (1957/2009). Es decir, se independiza al autor de la obra, y se especula que todo lo que haga tiene un sello de calidad. Pero esto es muy subjetivo, y quizá hasta ignora la posibilidad de que un autor puede hacer una película mala, o un director mediocre puede hacer una gran película. Esto sucede, primero, porque el autor, más allá de una intención, también se introduce en un trabajo colaborativo. Y segundo, la creación es un proceso dinámico donde puede haber buenos resultados y también malas obras.

Entonces, el concepto de autor se proclama como una atribución que entra en contraposición a un tipo de cine que sale del lenguaje tradicional y popular. Siendo esta idea, más propia de una mirada cinematográfica muy conectada con usar lo poético, lo estético y el reconocimiento individual como valores preponderantes al empezar a ser asociado con la dirección cinematográfica.

1.4.2 La dirección cinematográfica: estilo y fundamentos

Se parte de una premisa, se produce y consume cultura a través del cine. Y a lo largo de la historia del cine, ha surgido una tendencia orientada a satisfacer los requerimientos de la audiencia, productores y estudios, todo englobado en las culturas masificadas por el capital. Y, también, ha surgido otra tendencia rebelde donde las intenciones de los directores o directoras ha sido subvertir estructuras temáticas, estilísticas, sociales y políticas a través de su obra, todo dirigido por una conciencia individualizada del arte, la cultura y la creación de significados artísticos.

En el dinamismo que surge al tránsito entre estas dos tendencias, es cuando se producen cruces, rupturas, nuevos paradigmas, nuevas corrientes e híbridos para producir y consumir cultura de cine. La dirección de cine, entendida desde este punto de vista, se construye como un pilar dentro de la dinámica que crea producción y consumo. Y por otro lado una fundamentación sobre los límites y reglas por las cuales las obras son realizadas y estrenadas. Es decir, hay que dejar claro que una película de superhéroes, no tiene los mismos procesos ni atributos que una película que gana premios en festivales de renombre. Y, por tanto, las direcciones de ambas películas tienen estilos y fundamentos distintos.

La definición actual más extendida del rol de dirección es de aquella persona que responde ante los productores y financistas por la calidad, detalles y el acabado final de la película (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013; Spadoni, 1995; Andrew, 1992). Y como si fuera un artesano, se vuelve importante en su trabajo la relación que construye con los actores para realizar su performance, así como el movimiento y posiciones que tendrán en el encuadre, llamado técnicamente *blocking* (Weston, 1996; Comey, 2012; DeKoven, 2006).

Entre las habilidades que la dirección debe poseer para un trabajo de excelencia, se pueden mencionar: una mente inquieta, capacidad de vincular cosas-personas-espacios, ser organizado y metódico, tener tenacidad, capacidad de comunicación y de inspirar como líder (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013). En orden con estas habilidades recomendables, queda muy importante identificar los temas con los cuáles trabaja con más facilidad, estos temas van de la mano con el autoconocimiento de su punto de vista sobre la cultura y la sociedad y de qué forma quiere contribuir al arte cinematográfico. (Dancyger, 2006; Gallagher, 1989).

Justamente al explorar estas cualidades y objetivos, sobre el texto filmico es que se construyen los estilos y fundamentos de la dirección, que se reitera, tienen un vínculo con el tipo de obra que se construye para una audiencia. La audiencia estará atenta a qué pasará luego si la obra se construye de forma efectiva. Perderá el interés, cuando no suceda. Por lo que la identidad, visión y valores que tenga la dirección, serán conseguidas para adecuarse a un proyecto ya formulado y estandarizado para la cultura masificada. O estará muy unido a un texto abierto donde la ideología pesará más que el género cinematográfico y será trascendente la visión personal de quién está en dirección (Weston, 1996).

Para entender cómo se fundamenta la dirección, se articula una interacción de dimensiones, que, aunque son autónomas, tienen mayor vitalidad cuando se ensamblan en un texto fílmico efectivo. Estas vendrían a ser: el tipo de historias a contar, los personajes a desarrollar, las situaciones que generarán interés, la ideología o el género que están detrás, la atmósfera visual y sonora que comunica emociones y tiempo y el centro de valores donde se halla el drama de la película (Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013; Dancyger, 2006; DeKoven, 2006; Spadoni, 1995; Andrew, 1992; Gallagher, 1989).

Para los estilos que se pueden señalar, de forma general y sin afán de abarcar toda la creación fílmica, se presentan estas formas básicas de dirigir historias. Las primeras formas son centradas en personajes, construidas alrededor de evolución y conflictos internos, además de tener un abordaje más naturalista y hasta íntimo. Las segundas formas son centradas en la acción de la trama, construidas bajo formas clásicas de narración con actos, protagonista activo, obstáculos, arcos de transformación y final conclusivo, además de tener un abordaje más espectacular y de valores de producción y visualidad muy atractivos. Las terceras formas, centradas en la manipulación del tiempo fílmico proponiendo desde temporalidades lineales causales, hasta formas no cronológicas muy subjetivas, y todo el rango intermedio: in medias res (empezar a la mitad), retrospectión (empezar al final), cinta de Moebius (bucles de tiempo repetidos), entre otras. Las cuartas formas, están centradas en explorar un tema o concepto desde una perspectiva coral (muchos personajes e historias) o desde una perspectiva estética y de montaje analítico y deconstructivo (Cahir, 2014; Bordwell, 2013; Gulino, 2013; Rabiger & Hurbis-Cherrier, 2013; Mckee, 2011; Monaco, 2009; Gerstner & Staiger, 2003).

1.4.3 La libertad creativa: Lynch, Schrader, Tarkovski y Malick

La libertad creativa en el cine se define para la presente investigación, como una actitud activa entre la filosofía y el cine. Esto lo señaló Christian Metz en su texto de homenaje a Barthes, donde explicó que, al hablar de hacer cine para manifestar nociones teóricas, también era muy importante mantener la flexibilidad y apertura para cambiar de posiciones de acuerdo a los contextos y circunstancias. En suma, la libertad creativa sería una ética para construir un espacio de creación amable y abierto (Buckland & Fairfax, 2017).

Ahondando la idea, la libertad para crear en el cine es estar abiertos a explorar nuevos procesos de dirección y narración de historias, que tuvieran una identidad de estilo, pero que no fueran un calco de lo hecho con anterioridad, y que se sostienen de muchas referencias e influencias. Una paradoja peculiar, de ahí el cruce dinámico entre lo filosófico y lo cinematográfico. Porque al indagar la libertad creativa no se trata de entender una sola obra y su mensaje, ni siquiera a un solo autor. Sino que el uso de la libertad creativa, por parte de la dirección, trae consigo la intertextualidad. La película es un texto sensible que se conecta con el desarrollo de otros medios, otras formas de expresión, otras formas de comunicación, otras cosmovisiones y variadas nociones culturales y sociales. Acaso, se puede entender cabalmente al *blockbuster Avatar* de James Cameron, sin atisbar a la tecnología 3D y la problemática del cambio climático en el siglo XXI para una fábula ecologista.

En tal forma, lo filosófico y lo cinematográfico parte de explorar en el texto filmico, la esencia, las características y las influencias para elegir libremente estilos y formas creativas de hacer una película, como señalaba Metz, lo que permite introducirse a un espacio de creación amable y abierto (Buckland & Fairfax, 2017).

Pueden existir muchas formas de entender cómo se aplica la libertad creativa en el cine, la que se escoge para esta investigación es una aproximación biográfica. Es decir, que sean los autores quienes hablen de su creación y las libertades que tuvieron. Para ello se escogieron a tres directores hombres que también tienen una posición de renombre en el cine, trabajaron dentro de industrias que crean cultura masiva y son contemporáneos a Malick. Estos son Andréi Tarkovski, de Rusia, y David Lynch y Paul Schrader, de Estados Unidos. Vale la aclaración que Lynch y Schrader están vivos, y Tarkovski falleció a mitad de los ochentas, durante el alejamiento de Malick del cine tras su segunda película.

Lynch es reconocido porque plantea el absurdo como una faceta infranqueable de la existencia humana. Para él nuestro mundo no es lógico o justo, y sus personajes y situaciones retratan lo absurdo de vivir pensando que así es la realidad (Arp & Brace, 2011). Es un cine de personajes llevados a extremos, donde hay lógica para sus elecciones, pero tienen como resultado caos y absurdo, lo que presenta una realidad distorsionada e irracional (Arp & Brace, 2011; Riches, 2011). Esto puede estar muy conectado con su formación en bellas artes, su afición y deleite por el arte abstracto, y su conexión con la filosofía india. Como señala Parciack, según la filosofía india que influencia en Lynch, el mundo es una falacia, una forma de engaño donde la realidad de los fenómenos, solo se componen de eventos transitorios que generan mucha inquietud, tanto a los personajes como a la audiencia (2011). Esta doble carga dual, donde personajes y audiencia reciben incongruencia es parte de lo que Lynch busca en la construcción de sus historias, para que no haya respuestas directas, ni se pueda preguntar al autor qué quiso decir. Él mismo señala que las películas son libros cuyos autores se murieron, y no puedes preguntarles por los significados de sus historias (QAGOMA, 2015).

Aquello tiene que ver con la creatividad enormemente. Pues este punto de la autonomía de la audiencia y su separación del autor, marca la forma como Lynch responde ante los sentidos de su obra, él propone que todos los seres humanos tienen acceso a una conciencia, y que por tanto su interpretación no debe ser la única o la que sirva para entenderlo (David Lynch Foundation, 2016; QAGOMA, 2015). Es justamente la fuente de la creatividad el que cada uno alcance contacto con esa conciencia pura universal, de ahí una postura conectada con el uso de herramientas como la meditación trascendental para desarrollar la creatividad.

Schrader, influenciado por sus estudios en teología y su trasfondo calvinista, a menudo aborda temas de culpa, redención y desesperación en sus películas. Sus guiones a menudo presentan personajes atormentados que luchan con dilemas morales y éticos, y se debaten entre la redención y la autodestrucción. Schrader es conocido por su estilo de escritura poética y profunda en los diálogos de sus películas. Sus personajes a menudo participan en conversaciones filosóficas y reflexivas sobre la vida, la religión, la moralidad y la existencia humana, lo que agrega una capa adicional de significado a sus historias.

Su estilo visual es a menudo austero y minimalista, con un enfoque en la composición precisa y la iluminación evocadora. Sus películas nos muestran la experimentación con formas narrativas no convencionales presentando secuencias de ensueño o alucinatorias que exploran la psicología de los personajes y su lucha interna. Además, Schrader es conocido por su uso de la voz en off y su estilo narrativo no lineal, creando una desestructuración del tiempo y el espacio que a menudo profundiza en la psicología de los personajes y ofrece una visión única de su mundo interior.

El tiempo cinematográfico es la meta porque permite la meditación e introduce una cualidad psicológica pues le da al espectador la tarea de estar ahí al ver una escena sostenida en duración (Schrader, 2018). De esta manera nos permite enfocarnos en la introspección y la exploración de la condición humana. El cine contemplativo y lento es una respuesta contra el cine masificado, pues niega todas las convenciones popularizadas y fuerza una distancia de la experiencia cinematográfica para imponer una participación al espectador, se busca que en la contemplación de las escenas la audiencia reflexione (Schrader, 2018). Schrader utiliza elementos visuales, narrativos y simbólicos para explorar la relación entre la espiritualidad y la vida cotidiana, así como la lucha interna de los personajes por encontrar un sentido trascendental en un mundo secularizado.

Es característica su utilización de la espiritualidad como un tema central en su obra cinematográfica, especialmente en *First Reformed*, explorando cuestiones de fe, redención y búsqueda de sentido. La trascendencia para el cine se encuentra en que ir a ver una película es como asistir a la iglesia, uno se compromete a participar de todos los ritos y no se retira por aburrimiento, lo mismo pasa con una película trascendental, se propone un compromiso de reflexionar sobre personajes y temas religiosos, de ahí que lo espiritual es un lazo importante para lo trascendental (Schrader, 2018).

La búsqueda de un director de cine trascendental es guiar espiritualmente al espectador a un entendimiento de lo espiritual, donde él mismo como director desaparece y le deja la reflexión de lo místico y lo efímero de vivir a la audiencia (Schrader, 2018). Tanto Schrader como Malick han utilizado un enfoque emocional y sensorial en sus películas, buscando provocar respuestas emotivas y sensoriales en el espectador a través del uso de la música, la imagen y la atmósfera emocional de las escenas.

Tarkovski señala de forma directa que el arte más elaborado tiene la función de explicar el sentido de la existencia humana, mediado por crear un conocimiento artístico que trae una imagen nueva del mundo, una revelación (Tarkovski, 1989). Pero esta búsqueda de revelado sobre el sentido de la vida, es eterno porque es inalcanzable, tocando entonces un rol espiritual por la sensibilidad y don hacia la belleza que tiene el artista (Tarkovski, 1989; 2006). Esto va muy conectado con la visión que tiene del artista de cine, donde explica que en sus películas busca proponer la dialéctica del personaje para explorar la vida del espíritu humano (Tarkovski, 2006). Esto, señala una tendencia hacia el peso de lo espiritual y lo trascendente en el camino de usar la libertad creativa. Ya lo señala Tarkovski, que el arte tiene una conexión con el alma de la persona y su espiritualidad (Tarkovski, 1989).

Ahora bien, al explorar la relación entre el cine y el mundo, Tarkovski explica que esta relación es subjetiva, porque la individualidad del director elige presentar como es su relación con el mundo a través de la imagen de la película, y que ello habla de un lenguaje propio, de una verdad propia. Y que solo la suma de varias películas, de varios directores, podrían acercarse a la imagen real del mundo (Tarkovski, 1989). De tal forma que toma una postura donde la libertad construye una estructura de visiones de conjunto, y que tales hablan de un proceso espiritual de realizar la obra filmica.

Malick de forma muy directa tuvo un camino desde los estudios en filosofía en Harvard a los estudios de cinematografía en el *American Film Institute* (AFI), por lo que ideas filosóficas estaban muy enraizados en él antes de iniciar su trabajo en cine. Siguiendo mucho del ejemplo de Lynch, Malick es incluso más reticente al dar entrevistas, tampoco permitir fotos de él, o escribir interpretaciones sobre su obra. De alguna manera, los preceptos budistas de Lynch, son llevados por Malick al extremo más posible dentro de la industria estadounidense. En cuanto a

la bibliografía recabada por esta investigación, Malick solo ha concedido dos entrevistas publicadas desde 1975 hasta hoy. Una para Beverly Walker para la revista *Sight & Sound* en 1975, y otra para Michel Ciment para la revista *Positif*, también en 1975 (Michaels, 2009). Asimismo, en septiembre de 2022, apareció la transcripción de una entrevista inédita para Joseph Gelmis realizada 1974, que se mantuvo oculta hasta entonces (Cronin, 2022). Incluso, se ha señalado que en los seminarios que ofrece, pide que nada sea grabado ni que se tomen apuntes, apuesta por el ejercicio dual de la memoria y el olvido para todos los asistentes, y que vivan la experiencia del momento de sus charlas (Batcho, 2018).

Por lo que se puede entender de la libertad de Malick, parte de un proceso que solo se conoce por sus resultados de una obra, pero no por sus intenciones. Siendo muy renuente a explicar sus decisiones creativas, como una decisión de establecer la mayor amplitud de interpretación a sus obras. Esto porque Malick es alguien hermético y cuya comunicación pública es restringida, algo que dista de reportes donde lo señalan como carismático y asertivo en conversaciones informales (Rybin, 2012). Es importante notar, que la filosofía que propone Malick no va conectada a la trama directamente (Tucker & Kendall, 2011). Tiene que ver con lo que sus personajes dicen, y como son. Es decir, que los diálogos, o el sonido, son un puente directo a las reflexiones de lo que su creatividad propone. De ahí quizá su predilección por la técnica de la voz en off sobre las imágenes.

Por ejemplo, en un diálogo de *A Hidden Life*, uno de los ejecutores del protagonista le dice: “[...] *you will die, your family will suffer but no one will notice.*” (Malick, 2019). Esto se conecta con lo dicho en una entrevista, donde explica que las películas deben sostener el mito de que el sufrimiento da profundidad y faculta a que los personajes se construyan y los hace reales, porque permite ofrecer lecciones que duran mucho tiempo, y la audiencia quedará

pensando en la película más tiempo (Walker, citado en Michaels, 2009, p.104). Algo, que podemos hilvanar con un dato muy personal, cuando en otra entrevista confesó que creció en un ambiente violento en Texas, donde le sorprendía lo rápido que podía suceder la violencia, tan repentina y finalizaba antes de que pudieras entender qué pasaba (Ciment, citado en Michaels, 2009, p.110). De ello se puede desprender que hay una conexión muy fuerte entre las emociones súbitas, el silencio del entendimiento, y cómo el sufrimiento es un vehículo de conexiones para la creatividad de Malick. No se puede decir mucho más, sobre lo que él propone por lo hermético que es para explicarse, pero sin duda, muestra vistazos a la forma como expresa su libertad creativa.

En síntesis, se puede explorar que la libertad creativa asociada a estos tres directores, cruza un campo conectado con lo espiritual como base de conocimiento artístico, la conexión a transmitir el sentido de la vida como misión del texto fílmico, y conectar con emociones que den profundidad, como el sufrimiento, para darle arraigo a la materialidad de las emociones y la construcción personajes.

1.4.4 La voz autoral

La voz autoral, tiene que ver con las particularidades que puede tener el estilo de una dirección cinematográfica. Esto más que una definición simplificada, es una mirada de procesos y metodologías que se conjugan desde la producción de cultura para masas hasta la vanguardia experimental (Gerstner & Staiger, 2003). Este sello de la dirección, tiene que ver con los sentidos y los usos para la producción capitalista, así como los alcances de obra maestra que pueda alcanzar algunos nombres en la historia del cine. Se puede ver esto en la promoción de la última película de Tarantino, Gerwig, Guadagnino, Zhao, entre otros. Lo que se reconoce primero, al anunciarse estas historias es el sello reconocido por la voz autoral de tales directoras

y directores. Cada dirección toma decisiones y elige, por lo que ese poder le crea el espíritu de *autoridad*, y es ahí donde radica el primer sentido de la voz autoral (Demiray, 2014).

Hoy la voz autoral, además de la autoridad está conectada con una expresión industrial, comercial, histórica y social de la labor de dirección en el texto fílmico (García Mainar, 2002). Por lo que la voz autoral representa más un proceso dentro una forma de hacer cine, donde se puede delimitar identidad o sello de diferencia para crear afinidad por la obra antes de ser exhibida (Gerstner & Staiger, 2003). Esto genera paradojas, porque la creación es un acto que promueve el generar novedades, pero dentro de la industria fílmica parece más conectado con asociaciones y referencias, donde se encuentra el tema y la audiencia, al momento de las decisiones y elecciones de dirección. Lo que lleva a ya hablar de una consecuencia de la voz autoral, será una garantía de dinero o premios, y por tanto será más rápida la reproducción de la voz autoral de determinado director o directora.

Como señala Demiray, hay una relación entre el texto fílmico como una mercancía con varios condicionantes o como un texto con significados ideológicos y políticos con cierta efectividad (2014). Como debate Wollen, el cine es un símbolo o un código, y la respuesta tiene mucho que ver con el tipo de voz autoral que se defiende y produzca (2019). Ya Bazin, explicaba esta dualidad entre lo que llamaba el realismo fílmico y el expresionismo fílmico, el primero conectado con lo verdadero, el segundo con artilugios de la creación (2009). Este realismo lo asociaba a las voces autorales de Orson Welles o Roberto Rossellini, y el expresionismo a las voces de Eisenstein o Lang. De tal forma que podemos ver la interesante paradoja de que, aunque se entiende la voz autoral, queda en debate lo que delimita y clasifica.

Gerstner & Steiger explican que en esta búsqueda de lo que la voz autoral crea, habría que ver si se apunta a la obra (como producto) y el texto (como discurso), y que no se trate solo que lo

autoral es un nombre privilegiado, sino que tiene que ver con la articulación de la obra y texto como parte de una práctica que funciona para la audiencia y la cultura generando significados e intenciones (2003). Aquí queda claro que el control creativo, es una herramienta para la voz autoral. Hasta qué punto la industria o la audiencia permiten que la dirección goce de esta capacidad para controlar la obra hasta el corte final y su distribución. Esto también tiene que ver con los réditos que entregue la dirección a quienes invierten en la película. Es mucha taquilla o premios importantes dentro del circuito cinematográfico de festivales. Como señala Tredge, la voz autoral tiene más efectividad con una teoría colaborativa de la suma de trabajos de artistas y técnicos (2013). La interacción se construye en la voz autoral, pues, aunque existe una suma de talentos, estos deben contribuir a la obra final como un trabajo de equipo efectivo (Tredge, 2013). Por lo que el aporte de un grupo al texto fílmico puede llegar a considerarse como un grado más amplio de la voz autoral. Sin embargo, nótese que existen los grados.

Ya se señaló en el anterior punto, que hay directores con una visión y libertad creativas muy marcadas, por lo que se puede argüir que en su caso la voz autoral es de un grado más individual. Pero también, es importante recalcar que ese grado no es absoluto, puesto que la voz autoral no viene determinada hacia el encumbramiento de un nombre, sino en establecer las condiciones que crean una autoría identificable (Tredge, 2013; Wollen, 2019). Por lo que es una combinación de financistas, artistas, talento y técnicos (Donovan et al., 2008), por lo que las influencias y referencias que interconectan a la dirección son algo muy natural en el trabajo cinematográfico.

Finalmente, hay que reconocer que la voz autoral tiene un componente de reconocimiento dentro la sociedad. Basados en propuestas de la teoría de grupos y la teoría crítica social, Donovan et al, señalan que el reconocimiento autoral es un permiso que legitima estructuras y

representaciones adecuadas de algo (2008). Esto encuentra sentido, en que una voz autoral tiene ese poder y autoridad en la esfera pública donde es reconocida, ya sea desde una posición de generador de audiencia y taquilla, o desde otra posición de artista de obras premiadas, y todo lo que puede combinarse entre esas posiciones. Lo simbólico y lo económico son pilares para esta función social de la voz autoral (Bazin, 2009; Donovan et al. 2008), que tiene una relación muy fuerte con ser reconocido por méritos propios, para la audiencia, productores o críticos del mundo cinematográfico.



CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

Terrence Malick es uno de los cineastas estadounidenses más relevantes de nuestro tiempo. Con una avanzada formación en filosofía prefirió dedicarse al cine en lugar de seguir su labor docente en el *Massachusetts Institute of Technology* (MIT). Su trayectoria resumida brevemente inicia en sus estudios de filosofía en Harvard entre 1961 y 1965, graduándose con la asesoría del filósofo Stanley Cavell, con su tesis titulada *The Concept of Horizon in Husserl and Heidegger* (1966). Becado se traslada a Oxford para iniciar su doctorado sobre el concepto de mundo en Kierkegaard, Heidegger y Wittgenstein. Empero, su director de tesis Gilbert Ryle, pudo convencerlo que dejara el proyecto doctoral porque desarrollaba un tema muy ambiguo de filosofía. Abandonó Oxford y su proyecto de tesis y se instaló de vuelta en Estados Unidos para dictar una cátedra de filosofía en el MIT, donde impartió un curso sobre Heidegger (Alzola, 2016).

Durante su estancia en el MIT, Malick confiesa se enamoró del cine accidentalmente (Michaels, 2009). Malick descubre a los 25 años de edad una fuerte motivación de aquello a lo que quiere dedicarse profesionalmente: “Empecé a ser adicto a las películas cuando estaba en la universidad y después de graduarme. Amaba la experiencia de ir a ver películas, me gustaba prácticamente todo lo que veía. Pero no tenía entonces un interés técnico en el cine. Terminé haciendo películas casi por accidente. Asistí a un curso en el MIT cuando estaba dando clases allí. Lo impartió Ed Pincus (cineasta y autor de *Guide to Filmmaking*)” (Blasi, 2019, p.4).

Tras este periplo, Malick deja la docencia y fue aceptado en la primera promoción del *Center for Advanced Film Studies* del AFI, en Los Ángeles, y su carrera en el cine empieza a formarse (Critchley, 2002). En el AFI cursa junto a compañeros como David Lynch y John Cassavetes

y obtiene el apoyo de mecenas que lo inician como guionista. Aquí comienza a escribir guiones para la industria de Hollywood, como *Harry el Sucio* (1971), *Drive, He Said* (1971), *Deadhead Miles* (1972) y *Pocket Money* (1972). Una experiencia que le dio sentimientos encontrados por la respuesta de la audiencia. En ese punto empieza a trabajar en sus propias obras en busca de encontrar su voz autoral.

Quizá fueron sus estudios previos sobre la obra de Kierkegaard y Heidegger, los que influyeron en él la creación de su propio estilo, sus películas no se rigen según los métodos tradicionales de narración o elaboración, pero sin duda llevan a una reflexión profunda a través de sus imágenes. Temas existenciales como la muerte, el amor, la guerra, la creación, Dios, entre otros, son los que marcarán su estilo. Y tales no hacen más que capturar cada vez más la atención de críticos y espectadores que fácilmente se convierten en sus seguidores más fervientes.

A partir de su tercera película *The thin red line* (1998), Malick estipula en sus contratos su renuencia en participar en las actividades de promoción de sus películas. Tampoco aparecerá en los detrás de cámaras o cualquier material audiovisual grabado por los productores. En consecuencia, él ha evitado todos los eventos públicos alrededor de sus películas desde 1998. En ello evidencia que no es un director de Hollywood típico.

Esta oposición a dar entrevistas, aparecer en actividades de promoción o participar en eventos públicos, le ha construido la imagen de una persona hermética o con rasgos de agorafobia, al modo de los escritores J.D. Salinger o Thomas Pynchon. Empero, este juicio es rebatido por los actores y miembros del equipo de producción de sus obras. Quienes, tal vez no entiendan su modo de grabar o dirigir, o su estilo para crear historias, pero hablan de bastante apertura y

carisma en Malick, en ello también coinciden sus colegas de Austin, Harvard, Oxford, el MIT y el *American Film Institute Conservatory* (Maher, 2014).

Tal vez no sería tan necesario tratar de especular sobre las intenciones de su obra si no fuera porque él es un personaje hermético y misterioso que no considera las apariciones en público o entrevistas para brindar alguna explicación de su trabajo durante las presentaciones de sus películas.

Como señala Fijo Cortes (2017), Malick emplea estrategias de lenguaje cinematográfico y la narrativa filmica entre las que resaltan una cinematografía que retrata una naturaleza vista como natural y sobrenatural. Y la une a la construcción de una belleza inolvidable. Vemos en esta acción, la creación de una puesta en escena esmerada en cada locación, cada elemento de puesta en escena, cada decisión de maquillaje y vestuario como significativa para el discurso de Malick.

Esto se complementa a su estilo de dirigir actores, que por su fama puede contratar a grandes estrellas que quieren sumarse al aura que proyecta trabajar con Malick. También debe mencionarse como el montaje audiovisual es muy singular y funciona, o para generar promoción, o para conectar con espectadores que se alegran de encontrar una película distinta. A todas luces un modelo de lo que André Bazin (2008) llama cine ontológico.

Por último, tras este breve repaso biográfico, se pasará a revisar teóricamente las categorías de investigación que se conforman por elementos, características y generalidades, que servirán para poder codificar e interpretar los resultados de la herramienta metodológica (Walker & Myrick, 2006).

2.1 Estilo visual de Terrence Malick

El estilo visual está conectado con el control de la estructura visual, a través de las líneas, formas, contrastes, color, armonía, desarmonías y espacios, entre otros (Block, 2020). Pero este control está al servicio de libertad creativa y la voz autoral de dirección. Por lo que al empezar a delimitar el estilo visual de Malick, vale entender brevemente las partes y funciones del estilo visual.

Block, señala que el estilo visual tiene su base en las elecciones de un punto de vista sobre la trama y personajes (2020). Por lo que esta elección de escoger un ángulo para narrar y plasmar en el texto fílmico, es lo que determina cómo se articula la estructura del estilo visual. Como sigue explicando Block, los puntos de vista se pueden agrupar en cuatro formas: ser analítico, ser investigador, ser instintivo y ser arbitrario (2020). El autor no lo señala, pero es muy probable que estas formas se puedan mezclar en varios grados, incluso para el mismo director de acuerdo al proyecto en el que esté. El punto de vista analítico es entender las emociones, diálogos y acciones que el director quiere transmitir a la audiencia. El punto de vista investigador es buscar referencias, el trabajo de otros y asesorarse con especialistas para encontrar formas de materializar la visión del director. El punto de vista instintivo es evitar la planificación e improvisar la estructura visual en el rodaje. El punto de vista arbitrario es elegir al azar cualquiera de los tres o una mezcla, apostando que ese será el camino para crear la visualidad que necesita dirección (Block, 2020, p. 291-293). Se puede especular que Malick esté en mayor coincidencia con el punto de vista instintivo.

Pero esta explicación de los puntos de vista se puede complementar con la forma dramática en que se compone la imagen. Como señala Hall, es importante entender que las separaciones dadas por ángulos, predominancia de objetos, o hasta la distancia focal de los lentes, son vitales

para otorgar cualidades dramáticas, estas cualidades son la distancia de objetos y su tamaño relativo (2015). Siendo las decisiones técnicas y cinematográficas las que dan drama, puntos de interés y hasta metáforas visuales. Por esto, una estructura bien concebida está cargada de muchos significados, por lo que un diseño visual que controla la estructura visual es la fuente misma para crear un estilo (Ward, 2002). Lo estéticamente placentero si viene de una dirección con estilo determinado, deberá materializar estas correspondencias interactuando con las reglas de la composición y el diseño visual.

De este modo, habiendo descrito las articulaciones del punto de vista, con la composición y el diseño, para elegir la estructura visual, se explica en la *Tabla 2* los elementos de la estructura visual, señalados por Block para poder entender la construcción visual del texto filmico.

Tabla 2
Elementos de la estructura visual según Block

Espacio	Representación dentro del encuadre. Espacio profundo, espacio plano, espacio limitado y espacio ambiguo.
Contraste y afinidad	Separación en brillo y tonos de los colores predominantes en el encuadre.
Líneas y formas	Líneas que dibujan puntos de interés. Formas geométricas formadas por los objetos, personajes y composiciones.
Tono y color	Organización y similitud de colores, y elección de colores para representar estados, emociones o acciones.
Ritmo	Uso de la alternación, la repetición y el tempo dentro del encuadre y en el montaje.
Movimiento	Movimientos de objetos, la cámara y el punto de interés de la audiencia.

Nota. Elaboración propia basado en Block, 2020.

En tanto los espacios, Block define que el espacio profundo es aquel que les da tridimensionalidad a las imágenes del encuadre. El espacio plano, es aquel espacio frontal que busca enfatizar el interés en algo del encuadre. El espacio limitado es construido por una

combinación de profundo y plano, pero evitando las líneas de convergencia (de lo profundo) y movimientos perpendiculares. Y el espacio ambiguo es aquel que tiene reflejos y formas irregulares para dar una sensación indefinida al espectador (Block, 2020, p.16-45).

Estos espacios adquieren mejor construcción con el uso de las propuestas de iluminación. Y en la iluminación las propuestas se pueden agrupar entre el uso de luz natural, el uso de luz artificial y cualquier mezcla de ambas. El control de la luz y su continuidad permite establecer, de donde vienen las fuentes de luz, como se forman las sombras y los brillos, que tanto detalles y colores son mostrados, y proponer un establecimiento entre lo oscuro y lo brillante dentro un rango de exposición para la luz (Hall, 2015).

Nuevamente, el propósito de controlar la luz es dejar claras las intenciones y los puntos de interés que el director quiere transmitir. Este énfasis, lleva a un consejo muy importante en la creación de estructura visual señalado por Ward: “mirar antes de ver”, lo cual quiere decir entender los patrones visuales y mirar la imagen de forma general, antes de enfatizar los puntos de interés (2002, p. 58). El propósito de la toma, si es una acción, una emoción o una atmósfera, son las guías al momento de efectuar este diseño visual (Block, 2020; Ward, 2002).

Como técnicas para el diseño, Ward propone estas claves: el agrupamiento y la organización de los objetos; similitudes por proximidad; similitudes por tamaño; similitudes por color; similitudes por formas geométricas definidas; peso visual de objetos o personajes (2002, p. 59-61). Es claro que lo que Ward propone es un acercamiento al balance. Pero como también se exploró con Block, la propuesta de que formas no balanceadas son también una posibilidad dentro de la creación visual, porque el tipo de historia y estructuras visuales están muy ligadas (2020, p. 251).

Expuestas las bases y funciones de la visualidad, queda entender como Malick propone en sus historias su estilo visual usando la estructura, el diseño y la composición. Se parte de la *Tabla 3* que identifica a los directores de fotografía que han trabajado con él desde su primera película.

Tabla 3
Directores de fotografía de las películas de Malick

Badlands	Brian Probyn, Tak Fujimoto y Stevan Lerner
Days of Heaven	Néstor Almendros
The Thin Red Line	John Toll
The New World	Emmanuel Lubezki
The Tree of Life	Emmanuel Lubezki
To the Wonder	Emmanuel Lubezki
Knight of Cups	Emmanuel Lubezki
Voyage of Time	Paul Atkins
Song to Song	Emmanuel Lubezki
A Hidden Life	Jörg Widmer

Nota. Elaboración propia, basada en IMDB.com

Se debe mencionar en esta lista tres influencias: Néstor Almendros, Emmanuel Lubezki y John Toll. De manera evidente, Lubezki es el director de fotografía que más ha trabajado con Malick, pero el trabajo de Lubezki adquiere mucho sentido tras compararlo con lo realizado por Almendros y Toll, sobre todo el primero.

La relación de Almendros con Malick, tiene que ver con sus conexiones con el cine de autor francés, y es así como ambos coinciden y deciden embarcarse en realizar *Days of Heaven* saliendo de los rigores estandarizados de la visualidad de Hollywood (Michaels, 2009). Almendros, por su experiencia europea apuesta por el uso de la luz natural, y solo leves ayudas de luz artificial, consiguiendo así cielos azules algo blanquecinos, y rostros de personajes algo oscurecidos en sus facciones (Patterson, 2007). La idea era conseguir la mayor naturalidad posible. Las escenas de noche, solo se iluminaban con una luz principal y las de día en interiores con luces laterales; asemejando con esto pinturas de Vermeer y Caravaggio, donde lo espiritual es el tema del ambiente (Michaels, 2009). Esto significaba para Malick y el trabajo de Almendros, alcanzar un manejo soberbio de la luz con el menor artificio posible, para acercarse a la forma más estética de luz del cielo. De ahí que el uso de la hora mágica se convirtió en un elemento muy poderoso del trabajo de ambos (Patterson, 2007; Morrison & Schur, 2003). Y lo alcanzado por Almendros fue tan soberbio que ganó el Oscar a cinematografía, el único que ha ganado una película de Malick hasta hoy. Este aprendizaje que consiguió con Almendros al ver la perfección de la luz natural y el uso de la hora mágica se han convertido en sellos del estilo visual de Malick.

Para su siguiente película, 20 años después, decide colaborar con Toll, un multipremiado director de fotografía con varios premios Oscar para entonces. Realizan *The thin red line* y Toll sigue un procedimiento de fotografía muy similar al de Almendros. Luz natural, con poca luz artificial difuminada por la vegetación y los árboles, exponiendo a las sombras y usando movimientos de cámaras y lentes angulares (Patterson, 2007; Michaels, 2009). No tenía mucho control sobre la luz por las condiciones de la selva y el cambiante clima. Se perdían detalles, había mucha sobreexposición cuando salía el sol, y los rostros eran oscurecidos cuando estaba nublado. Lo cual parecía más en ir de la mano a dos condiciones de la película, la pérdida de

detalles tenía que ver con la pérdida de fe de los soldados en medio de la guerra, y esa iluminación muy documentalista traía conexiones con el realismo histórico de estar en una guerra (Michaels, 2009; Rybin, 2012).

Es en su siguiente proyecto que conoce a Lubezki, quien ya tenía un estilo marcado por el uso de la cámara en mano y luz natural. Al empezar a trabajar para *The new world*, Lubezki sigue directamente la influencia de la propuesta de Almendros, y le añade una dimensión de improvisación, experimentación, pero, sobre todo, el de buscar el preciosismo de cada imagen o escena con independencia de las secuencias (Patterson, 2007). Con Lubezki, Malick empieza a seguir a los actores con cámara en mano, no prepara la escena, se centra en lo que nazca de la interacción natural entre actores, espacios y la luz. Incluso detiene el rodaje y lo cambia si encuentra algo a grabar que le llama la atención (Michaels, 2009; Rybin 2012). Asimismo, esta dupla creativa establece una serie de reglas que siguen como un decálogo que podría romperse, salvo la única regla inviolable: no subexponer la imagen para no perder detalles ni riqueza en los negros (Patterson, 2007). Empieza así una colaboración donde se privilegia el poco equipo técnico, la improvisación, el seguimiento a los actores, la luz natural como base, leve iluminación a los rostros, una amplia profundidad de campo, y que todo puede ser filmado en cualquier momento (Michaels, 2009). Creando así un estilo visual que no se ciñe a un guion, sino a los momentos espontáneos que surgen cuando se está en rodaje.

De esta manera, se puede entender el trabajo del estilo visual de Malick y características de sus decisiones creativas que se han ido ajustando a lo largo de su carrera. Ello, dando mérito al rol que tienen otros artistas para el desarrollo de este estilo. Pues se puede especular que sin la influencia de Almendros o Lubezki, los alcances del estilo visual de Malick serían otros. Queda continuar con las siguientes categorías.

2.2 Estilo sonoro de Terrence Malick

La imagen sigue al sonido, y no al revés, porque el sonido ilustra mejor lo que pasa en la pantalla, señaló Tarkovski (1989). Siguiendo el mismo hilo, una frase budista versifica: para ver hay que oír primero. En definitiva, el sonido es una cualidad física que nos acompaña desde que nacemos, está ahí ese momento donde lanzamos nuestro primer llanto, y se sitúa luego en nuestra cultura con muchas reflexiones estéticas, filosóficas, ontológicas, sociales, artísticas, entre otras. En el terreno audiovisual, el sonido manifiesta características funcionales y también estéticas que podemos agrupar en estos tres primeros principios de la audición cinematográfica, tales son el hiperrealismo, qué cuenta y ambienta la historia, y qué cambia la interpretación de lo que pasa en escena (Chion, 1993).

Entonces, se entiende que el sonido que escuchamos en un texto fílmico no es el que percibimos naturalmente. Hay un énfasis, una fuerza y amplitud que hacen que unos pasos suenen dramáticos, distinguiendo de cómo pasa en la realidad. Ese hiperrealismo es la acentuación del signo sonoro (Chion, 1993). Pero no solo es escuchar diferente a la rutina, también es que por sí mismo el sonido construye signos de interpretación de lo que sucede en la escena, porque cuenta y ambienta la historia. Es decir, se hace una gramática (Chion, 1993). Como ejemplo, los sonidos de unos grillos en una escena nos sitúan en la nocturnidad, pero también la soledad, el aislamiento, un estado de vacío donde podemos otear la presencia de estos insectos para ambientar emociones o hasta anticipar algo que puede suceder. Y cuando introducimos la presentación de la música, se entra a un amplísimo terreno de evocación, sensibilidad, inmersión, entre otras manifestaciones de lo que la música produce en la especie humana. Ese es el poder de lo audible cinematográfico.

Chion se encarga de teorizar sobre el sonido, al establecer diferencias en la escena visual y la escena sonora. La primera contenida por los límites del encuadre, mientras la segunda es incontentada, puede agregarse sonidos en todos los niveles, se encuentra dentro del encuadre, dentro de la diégesis, pero también fuera del encuadre o ser extradiegético (1993, p. 70-82). Cabe aclarar las cuatro fuentes de la banda sonora cinematográfica: la voz, la música, los ambientes y efectos, y el silencio (Jullier y Rodríguez, 2007). Sobre estas fuentes es que se pueden concretar las clasificaciones del sonido para Chion. Primero, está el fenómeno de la Acusmática como un principio que dialoga sobre el origen del sonido, es el sonido que se escucha, pero no se ve en el encuadre; y cuyo contrario es la escucha visualizada, el sonido identificado con una imagen (1993, p.62-71).

También, Chion habla de los sonidos territorio, o llamados comúnmente ambiente, que son aquellos que regulan y dan hiperrealidad al espacio de la escena. Una playa tiene sonido de olas, viento, aves, entre otras cosas. Están también los sonidos internos, aquellos conectados al personaje y sus caras internas y físicas, cómo suena al hablar, respiraciones, voces en off, entre otras. Y se menciona a los sonidos de ondas, o aquellos producidos por aparatos eléctricos u electrónicos que pueden transmitir o retransmitir voz o música en la escena (1993, p. 90-98).

También importa señalar el papel especial de la música, pues genera posiciones de conjunción con lo visual muy poderosas y ricas en sentidos. Chion explica, que la música por su propia naturaleza puede comunicar, acompañar, replantear, y hasta darle realidad a las acciones y los personajes que actúan (1993, p. 65-68). Ello se complementa por lo expuesto por Ariza cuando explora lo sensorial del sonido, él señala que la música adquiere una forma plurisensorial, donde la tecnología y la creatividad por el uso de nuevos materiales son base importante de esta conexión de la música y cine (2003, p.28).

Ahondando más en lo plurisensorial, la música se puede integrar con el cuerpo de los personajes, es decir su presencia en escena, también con la creación de nuevos lenguajes al mezclarlo con otras fuentes de la banda sonora o formas musicales. Esto llevo a plantear lo significativo del signo sonoro, cuyos significados tienen la forma del sonido, el ambiente del paisaje-espacio de la que rodea y sitúa a los personajes, y una gramática para proponer que lo plurisensorial es el uso del sonido como una reflexión estética y conceptual sobre la historia, pero conectado con la época en que se realiza la historia (Ariza, 2003).

Integrando el rol de la percepción de la audiencia, Chion propone los conceptos de campos activo, pasivos y la espacialidad temporalidad de la música. Los campos pueden ser on, dentro de encuadre, y off, fuera de encuadre. El campo activo le da curiosidad al espectador, el campo pasivo es un decorado y envuelve a espectador, finalmente la espacialidad-temporalidad musical permite editar y resumir mucha información en un modo musical. Es una cualidad efectiva al momento de dramatizar, contando que una película tiene dura un par de horas (Chion, 1993).

Ya delimitadas las características y funciones del diseño sonoro cinematográfico, queda entonces empezar a vincular con la obra directa y la libertad creativa de Malick, para construir su estilo en el departamento de sonido. Para ello se propone primero la *Tabla 4* con los artistas que han trabajado con él en sus películas. Se especifican tres roles, quienes hacen la mezcla y edición del sonido, quienes han compuesto música para la banda sonora, y quienes han editado musicalmente estas piezas.

Tabla 4
Diseñadores de sonido de las películas de Malick

	Edición y mezcla	Música	Edición musical
Badlands	Maury Harris y Sharron Miller	George Tipton	Erma E. Levin
Days of Heaven	George Ronconi, Barry Thomas y Sharron Miller	Ennio Morricone	Dan Carlin Jr. y Ted Roberts
The Thin Red Line	John P. Fasal, Paul Brincat, Hugo Weng y Ed Callahan	Hans Zimmer	Lee Scott y Adam Smalley
The New World	Craig Berkey, Holger M. Thiele y Ed Callahan	James Horner	Philip Tallman
The Tree of Life	Erik Aadahl, Joel Dougherty y Kirk Francis	Alexandre Desplat	Dick Bernstein
To the Wonder	Erik Aadahl, Craig Berkey, José Antonio García	Hanan Townshend	Brad Engleking
Knight of Cups	Joel Dougherty, Sarah Bourgeois y Susumu Tokunow	Hanan Townshend	Brad Engleking
Voyage of Time	Joel Dougherty, Dwight Chalmers, Hamilton Sterling y Will Patterson	Hanan Townshend y Simon Franglen	Dick Bernstein
Song to Song	Joel Dougherty, Ethan Andrus y Sarah Bourgeois	Hanan Townshend	Brent Brooks
A Hidden Life	Brad Engleking, David Forshee y Bob Kellough	James Newton Howard	Lauren Mikus

Nota. Elaboración propia basada en IMDB.com

Se puede notar la variedad de artistas sonoros que participan en sus películas, desde el apartado de mezcla y edición se puede ver la recurrencia de Joel Dougherty y en música a Hanan Townshend. Esto puede indicar que el campo sonoro ha sido mayormente un trabajo de exploración con varios artistas, lo cual nos puede señalar cierta pluralidad también en la forma como Malick explora el estilo sonoro.

Una de las primeras características del estilo sonoro de Malick, es el uso de la voz en off, como un diálogo íntimo entre personaje y espectador, que va desde el narrador de la historia hasta la coralidad de voces de personajes que se superponen (Rybin, 2012). Por lo que la voz humana sirve como un farol de transmisión de la hiperrealidad de sus historias, al establecerse un puente

a la mente del personaje y entender claramente sus puntos de vista. Es curioso que Malick escoja la voz como un recurso de estilo, pues se conecta mucho con la comunicación del *logos* platónico a través de la oralidad. Esta es una de las huellas marcadas de la formación filosófica de Malick.

Otro de los puntos que desarrolla Malick es la construcción de campos activos conectados con el sonido natural. No utiliza el sonido de ambientes, foleys o efectos para envolver, sino para construir un todo orgánico, donde la naturaleza tiene una preponderancia gravitante y le da información al espectador (Batcho, 2018). Es decir, Malick mezcla diferentes signos sonoros, con diferentes diseños visuales, y esto crea una síntesis al ser una conjunción atípica por esa unión casi instintiva. Por ejemplo, en *The new world* (Malick, 2005), utiliza el sonido de las aves como un signo marcado del viaje, pero también del vínculo romántico de los protagonistas, incluso se señala que se asesoró con ornitólogos para saber qué pájaros estaban vivos en esa época y lugar, y se puede escuchar al final, el sonido recreado de un pájaro carpintero pico de marfil ya extinto que vivió en Virginia en los años 1600 (Michaels, 2009).

De esta forma el naturalismo usado como metáfora y símbolo es un recurso importante en el diseño sonoro que Malick trabaja con sus artistas sonoros. Por lo que el sonido tiene esta capacidad de manifestarse como una interrelación de duraciones con actualidad, aquello presente escuchado, y de virtualidad, aquello potencial infinito por la memoria y la experiencia (Batcho, 2018). Se recuerda, que Malick trabaja esto en dos niveles, en los personajes y en la recepción de la audiencia. Para complementar, queda entender como la religión, y sobre todo el Dios cristiano permea la narrativa de Malick, y ello es resaltado en el apartado sonoro con la inmanencia de lo escuchado, que se concreta en signos auditivos que se repiten y remiten a una letanía para conectar con algo más allá del mundo exterior. La repetición sonora como una

oración. Como buscando un plano sutil ajeno a la realidad material, el sonido de Malick invita a un entendimiento de una zona donde se llega, pero no con la razón, sino con un salto de fe (Batcho, 2018). Ver es escuchar, escuchar es el pensamiento y la naturaleza, y el pensar ocurre en la unión de ver y escuchar más allá de los sentidos, uniéndose a la memoria y las experiencias que surgen si se tiene fe.

Sobre la música, Malick suele pedir que se construyan piezas originales o adaptaciones que creen atmósferas que vayan acordes a sus deseos y temas para la película (Michaels, 2009). En la presentación de *The tree of life*, el compositor Desplat, explicó que Malick le pidió que musicalizara el flujo de la vida, como un río desde el nacimiento a la muerte, pero manteniendo rasgos de inocencia, sencillez y claridad (Rybin, 2012). Justamente, uno de los temas básicos que más trascienden en la música para Malick, es la vinculación con el agua y lo acuático. Siendo la idea de algo íntimo y que fluye como formas musicales que imitan a la naturaleza (Batcho, 2018). Ritmos y armonías, como olas o ríos, fuerza de melodías como tormentas, calma de tempo como lagos. En suma, Malick suele buscar estas conexiones a lo largo de las creaciones musicales de su obra. Es muy seguro que la compositora neozelandesa Townshend, quien ha trabajado recurrentemente con él, sea quién mejor haya comprendido esta imitación de la naturaleza, y también su conexión con el agua como flujo para nuevos estados, mundos y experiencias en los personajes.

Con esto se termina de desarrollar el punto del estilo sonoro de Malick, resumiéndolo como el uso consciente de la voz para transmitir interioridad, el sonido de la naturaleza para simbolizar y la música imitando o relacionada al agua. Entendido ello, se pasa a la siguiente categoría.

2.3 El montaje en las películas de Terrence Malick

El montaje fabrica la película, y tiene dos pies, uno en la técnica de unir el material filmado, el otro en la vena artística que le da toda su profundidad y maravilla (Sánchez-Biosca, 1996). Con esta frase se expone como el arte del montaje sirve para construir el fenómeno cinematográfico. Se puede decir, sin exagerar, que gracias al montaje es que se han podido articular las historias en el cine, al poder condensar con los artilugios del montaje vidas y experiencias en un par de horas.

Sostener la atención del espectador es una función del montaje, su mirada y entendimiento de la historia son consecuencias de un buen trabajo en el montaje (Sánchez-Biosca, 1996; Sánchez 1994). Para ello los montajistas se basan en técnicas como los cortes, las disolvencias, movimientos de cámara, composiciones, continuidad, tamaños relativos, producir o reproducir movimiento, entre otras (Brucker et al., 2022). Las elecciones en montaje se sintetizan para cortar, ordenar y sincronizar el material visual y sonoro, dándole un aspecto de realidad a lo fragmentado del material cinematográfico en bruto (Sánchez, 1994). Esta realidad es muy importante validarla y ajustarla con las funciones dramáticas de la historia. Es decir, como señala Sánchez-Biosca, se quiere hilvanar imágenes y sonidos con las ideas del director, creando una realidad espacio-temporal que transmita interés y sobre todo claridad en la historia para la audiencia (1996). Si no se busca el crear un tipo de realidad, ya sea clásica o experimental, el montaje no tiene sentido cinematográfico, pues solo se vería una exposición arbitraria de sonidos e imágenes sin ningún propósito (Sangro Colón, 2000). Nótese este último término, el propósito, pues sin este hasta la más crítica obra experimental y de vanguardia no tiene sentido para llamarse cine. Un ejemplo puede estar en la película de 1963 *Sleep* de Andy Warhol, que consistía en ver a un hombre dormir por cinco horas, tuvo el propósito de ser una no-película y recaudar fondos para una organización.

Con respecto a la forma de acercarse al montaje, existen dos grandes corrientes. La primera conectada al montaje clásico, o narrativo, cuya función es crear el corte invisible y que la experiencia de montaje no aparezca para el espectador sino como un flujo natural de realidad temporal y espacial muy bien articulada. La segunda es el montaje analítico, también llamado de atracciones, ideológico, fragmentario, entre otros nombres, cuya función es conectar con un discurso poético, una realidad fragmentada, vanguardias artísticas, propuestas de cine-arte (Sánchez-Biosca, 1996, Sangro Colón, 2000). Por lo que estas dos grandes corrientes son una gran aproximación al desarrollo del montaje textos filmicos y sus propósitos. Siendo la segunda corriente, el montaje analítico, la que más ha seguido Malick en su filmografía, aunque nunca ha escapado totalmente de lineamientos del montaje clásico narrativo, sobre todo en sus primeras historias. Y en su última película que se analiza en esta investigación.

Ahora bien, para entender lo que compone una propuesta de montaje, en cualquiera de las dos corrientes ya señaladas, es muy útil acudir a la propuesta de patrones de edición con fines de investigación de Wu et al. (2018). Estos patrones de edición cinematográfica, fueron diseñados con el fin de programar software para reconocer la atención que producía en espectadores el tipo y duración de montaje. Es una propuesta abierta, pero que, en su búsqueda de poder esquematizar relaciones en el montaje, sirve para los fines de esta investigación.

Wu et al. (2018), señalan que hay dos dimensiones al momento de categorizar el montaje, la primera tiene que ver con las propiedades del encuadre, y la segunda con las relaciones entre planos (2018, p. 4). Por lo que sus indicadores se agrupan en estos puntos de la *Tabla 5* a continuación:

Tabla 5
Patrones de edición cinematográfica de Wu, Palú, Ranon & Christie (2018)

Propiedades del encuadre	Relaciones entre planos
Tamaño del plano	Cambio de tamaño de plano
Ángulo de cámara	Cambio de ángulo de cámara
Composición y posición en encuadre	Similaridad o movimiento de composición y posiciones
Número de actores	Cantidad de actores
	Continuidad

Nota. Elaboración propia, basada en Wu et al., 2018.

En tanto, los tamaños de plano, se refieren al primer plano, plano medio, plano general, entre otros. El ángulo de cámara hace referencia a posiciones en el eje horizontal, vertical o aberrantes para dar énfasis a personajes o puntos de interés. En tanto composición y posición, se refiere a dividir el encuadre bidimensional en segmentos que pueden ser 9, 4, 3 o 2, donde se coloquen composiciones con fines estéticos, dramáticos o ambos. Y la cantidad de actores, tiene que ver con su importancia en el encuadre (Wu et al., 2018, p. 4-6). Sobre la continuidad, esta se conecta con mantener para la audiencia relaciones espaciales y temporales (Wu et al., 2018, p. 7).

Ya se señalaron, de esta forma, los elementos y características que se tomarán en cuenta para entender el montaje conectado al estilo de Malick. Entonces, queda explorar las conexiones directas sobre cómo Malick integra el montaje a su estilo creativo. Para ello se parte de la *Tabla 6* que recoge la presencia de montajistas en todas sus películas estrenadas hasta la fecha.

Tabla 6
Montajistas de las películas de Malick

Badlands	Robert Estrin, Billy Weber
Days of Heaven	Billy Weber

Tabla 6
Montajistas de las películas de Malick

The Thin Red Line	Leslie Jones, Saar Klein y Billy Weber
The New World	Richard Chew, Hank Corwin, Saar Klein y Mark Yoshikawa
The Tree of Life	Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber y Mark Yoshikawa
To the Wonder	A.J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan y Mark Yoshikawa
Knight of Cups	A.J. Edwards, Keith Fraase, Geoffrey Richman y Mark Yoshikawa
Voyage of Time	Rehman Nizar Ali y Keith Fraase
Song to Song	Rehman Nizar Ali, Hank Corwin y Keith Fraase
A Hidden Life	Rehman Nizar Ali, Joe Gleason y Sebastian Jones

Nota. Elaboración propia, basada en IMDB.com

En la revisión de los artistas del montaje con los que ha trabajado en su carrera, se puede ver una pluralidad de nombres, sobre todo, equipos grandes de montajistas para construir cada una de sus películas. Tener a 4 o 5 editores por proyecto habla de la idiosincrasia de Malick, una muy amplia y coral para explorar el montaje. Donde parece que una sola persona no es suficiente para entender la gramática y significados que quiere ordenar y construir en sus historias. De igual manera, al revisar sus últimos proyectos, se evidencia que los montajistas Nizar y Yoshikawa aparecen con recurrencia, lo cual podría indicar una nueva colaboración creativa que le da frutos, y sirve para cimentar su libertad y estilo creativo.

Malick es un cineasta dialéctico por excelencia (Michaels, 2009), y el montaje es el terreno donde manifiesta con mayor ahínco esta premisa. Es la unión de planos que llevan a un nuevo significado, donde $A-B = C$, en una construcción hilvanada de mucho instinto, más que seguir lo que un guion propone. El *jump cut*, por ejemplo, es un sello distintivo en su estilo de edición porque a través de estas yuxtaposiciones crea un dinamismo que tiene la forma de un flujo de

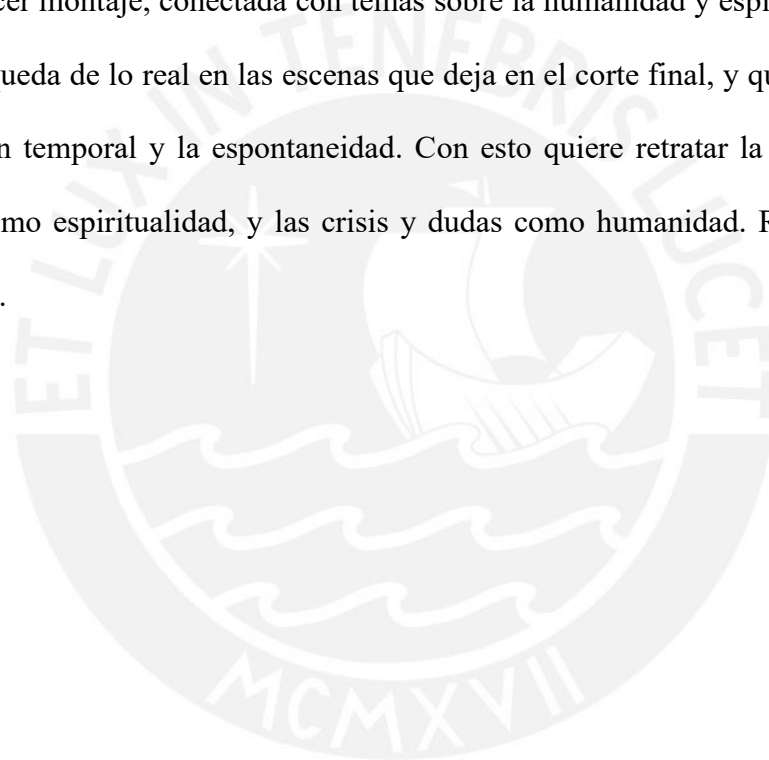
elipsis (Rybin, 2012). Por lo tanto, lo asociativo entre los planos que une, lo pone en conexión con el montaje analítico, creando significados muy amplios para el espectador. Es decir, sus textos fílmicos quedan editados para la interpretación, y él se rehúsa a dar entrevistas o explicaciones de lo que quiso comunicar. Una decisión creativa que se conecta con la reflexión dialéctica al no dar respuestas sino sugerencias.

Esta exploración del montaje que efectúa Malick, está conectada con temas como el nuevo mundo, el paraíso perdido, el *coming of age*, el acercamiento espiritual a un Dios cristiano, incluso el discurrir acuático (Patterson, 2007; Rybin, 2012; Batcho, 2018). Todo sigue una línea de decisiones de preservar lo que es honesto y real. Se recuerda la vinculación filosófica que tiene Malick al hacer sus textos fílmicos. Yoshikawa, un editor de varias de sus películas, señala que lo que Malick le pedía era dejar solo lo real y retirar todo lo falso, buscaba la sensación de que las cosas se encuentran, no se representan, de ahí que recortara todo lo que le parecía falso, pues solía decir, quítalos y a ver qué pasa (Yamada, 2020, p. 125).

Otro punto importante en la creación del montaje de Malick es el vínculo que gobierna el tiempo, para la humanidad y la divinidad. Las conexiones con Tarkovski, sí, parten de esta espiritualidad procesada a través del uso estético y reflexivo del tiempo. Pero en Malick la naturaleza asociativa de su montaje crea una lógica poética, enlazando sonido-imagen con personajes y momentos (Parisi, 2020, p. 142). Aquí, se opone a Tarkovski, pues él prefería los planos largos para generar presión de tiempo, empero, Malick elige la fragmentación. Usa planos breves, yendo al simbolismo y unir eventos desconectados, que generan un ambiente que describe retazos de una realidad, como un collage de capas y fragmentos que la audiencia puede atisbar e interiorizar, como si fuera una pieza musical con repeticiones, ritmos y coros (Parisi, 2020, p.148). Pero sí esto se retrata con los hechos de la vida diaria, cuando retrata los

tiempos espirituales y divinos, se enfoca en encontrar lo abundante y disperso, como si quisiera en su montaje tocar el ritmo, el flujo, el movimiento, las acciones, dando este marco de vida entusiasta y rebotante de posibilidades y maravillas (Parisi, 2020, p.149). La espontaneidad es clave del uso de temporalidad, por lo que planos largos o breves se pueden intercalar poéticamente, para crear un montaje analítico que es esencial en su estilo de montaje.

De esta forma, al explorar cómo se forma el estilo de montaje para Malick, se entiende su forma dialéctica de hacer montaje, conectada con temas sobre la humanidad y espiritualidad. Ello lo lleva a una búsqueda de lo real en las escenas que deja en el corte final, y que de ahí opta por la fragmentación temporal y la espontaneidad. Con esto quiere retratar la vida entusiasta y esplendorosa como espiritualidad, y las crisis y dudas como humanidad. Resta entonces, la última categoría.



2.4 La construcción de personajes por Terrence Malick

Un personaje tiene una meta, y a esta meta se le presenta una dificultad, esa es la raíz del conflicto dramático (Field, 2010). Esta es la esencia de la narración clásica para mostrar un drama, basado en la tradición aristotélica de los 3 actos del conflicto: planteamiento, desarrollo y resolución (Field, 2010). Y se presenta primero esta base teórica clásica, de la que, Malick toma distancia y acomoda a su estilo para construir a sus personajes e historias. Entendiendo que, aunque es particular la forma de Malick de crear personajes, no deja de tomar algunas referencias con cánones clásicos cuando es necesario transmitir efectivamente el ritmo de sus historias. Esto también se ve marcado en su última película, *A Hidden Life* (Malick, 2019).

El conflicto dramático nace del deseo y la adversidad (Mckee, 2011). Pero este deseo no tendría fundamento sino estuviera enraizado en un personaje que tiene ese deseo, pero no tiene las suficientes cualidades para lidiar con la adversidad. De ahí que el vínculo conflicto y personaje, son dos caras de un proceso indesligable. Es decir, para que el deseo tenga sentido, el personaje debe tener antes que surja el conflicto, carencias y rasgos que lo hagan interesante (Seeger, 2000).

Esta vinculación de personaje y conflicto, es una cualidad importante en la construcción de una historia, y por extensión, del personaje. Si personaje, no tiene esas necesidades que lo motivan a desear algo, es difícil que actúe y por tanto genere dramaturgia. Forrest Gump, quería estar con Jenny. Daenerys Targeryan, quiere obtener el trono de hierro. Por mencionar a dos personajes. Y Forrest tenía debilidades cognitivas y sociales que le impedían ser visto amorosamente por Jenny, y Daenerys tenía una distancia geográfica, era exiliada y no tenía ningún ejército o casa noble que la respalde en su reclamo por el trono. Queda claro, lo importante de conectar el deseo a características en carencia del personaje.

La manera de construir al personaje ligado al conflicto tiene que ver con sus dimensiones o caras (Seger, 2000; Egri, 2009). Estas dimensiones del personaje siguen la fórmula de tres puntos: lo físico, lo psicológico y lo social (Egri, 2009), que también se enuncian como la cara externa, la cara interna y el contexto (Seger, 2000). El desarrollar de forma articulada estas dimensiones permite abarcar la creación de un personaje útil y efectivo para el conflicto dramático. En lo físico o externo, se detalla la fisonomía y todo lo que se puede ver, en lo psicológico o interno, es aquello que pertenece a la esfera mental y se va revelando con la historia, y en lo social o contexto se muestra el lugar, tiempo, roles y vínculos que tiene el personaje para la historia (Seger, 2000; Egri, 2009; Field, 2010).

Ahora bien, estas dimensiones deben servir para que el personaje tome acciones, se relacione en la historia y cambie de alguna forma (Field, 2010). Este cambio es llamado el arco de transformación, que es el trayecto que vive el personaje desde el inicio de la historia, hasta el final (Seger, 2000). Este arco es relevante porque se entiende que cuando se crea el conflicto, hay una asociación con lo que le falta al personaje, de ahí que el arco ayuda no solo crear conflicto sino a establecer los puntos de inicio y final del personaje en la historia.

Además de construir al personaje por las dimensiones para incentivar un conflicto, se busca generar la fuerza de decisión del personaje. Lo que quiere decir, que el personaje debe actuar y decidir, en especial equivocándose al inicio, para que el progreso de la trama opere. McKee señala que nada se mueve en la historia sino es a través del conflicto (2011, p.24). Por lo que el personaje es activo y resolutivo, buscando eso que desea y enfrentando adversidades que explotan sus debilidades y carencias físicas, psicológicas y sociales (Field, 2010; Seger, 2000).

Esto es muy importante en la narración clásica, por las acciones del personaje es que la historia se desarrolla, por lo tanto, debe actuar obligatoriamente para crear conflicto clásico.

Estos son los puntos a desarrollar sobre la construcción clásica del personaje, algo que se señaló con anterioridad, Malick no cumple a cabalidad. Para desarrollar el estilo de Malick, antes se presenta en la *Tabla 7* los actores y actrices principales que han trabajado con él a lo largo de su filmografía.

Tabla 7
Reperto principal de las películas de Malick

Badlands	Martin Sheen, Sissy Spacek y Warren Oates
Days of Heaven	Richard Gere, Brooke Adams y Sam Shepard
The Thin Red Line	Jim Caviezel, Sean Penn y Nick Nolte
The New World	Colin Farrell, Q'orianka Kilcher y Christopher Plummer
The Tree of Life	Brad Pitt, Sean Penn y Jessica Chastain
To the Wonder	Ben Affleck, Olga Kurylenko y Javier Bardem
Knight of Cups	Christian Bale, Cate Blanchett y Natalie Portman
Voyage of Time	Cate Blanchett (voz), Brad Pitt (voz), Jamal Cavil y Maisha Diatta
Song to Song	Ryan Gosling, Rooney Mara y Michael Fassbender
A Hidden Life	August Diehl, Valerie Pachner y Maria Simon

Nota. Elaboración propia, basada en IMDB.com

Algo relevante en la filmografía de Malick, es que, tras alcanzar notoriedad y premios con sus primeras películas, se volvió un autor requerido y buscado por actores y actrices de renombre, incluidos en la llamada *lista-A*. Es decir, en Hollywood, son varios los actores premiados que quieren trabajar con él y suelen bajar sus honorarios para ello. Esto como señala Yamada, puede ser una garantía que le ha permitido obtener financiamiento y seguir haciendo películas en

Hollywood porque hay famosos en el reparto principal, y esta facilidad de convocatoria, es porque parece que Malick más que seguidores, crea discípulos (2020).

También se nota, que en los papeles principales no ha repetido actores en su filmografía. Es como si quisiera en ese afán por la espontaneidad y lo real, que un personaje principal sea único con la persona que lo interpreta. Y ya no vuelve a presentarlo en otro rol. Sí ha habido repetición de actores, pero es en distintos niveles, por ejemplo, Sean Penn y Christian Bale han actuado en roles secundarios antes de tener protagónicos en sus películas, pero no es habitual.

Algo que sí es habitual es que la construcción de sus personajes no se sitúa en el conflicto clásico, es decir no tiene personajes que dejan claro lo que desean y son activos en actuar para ir a ese deseo. Al contrario, como señala Russell, está más orientado a un proceso de memoria, de reflexión y de estado onírico, donde los personajes enfrentan crisis y vacíos, pero es con la utilización de sus tres dimensiones donde tienen sufrimiento o epifanías al momento de relacionarse y cambiar (2020). Lo espiritual lo empuja a no plantear una resolución concreta, porque hay una oposición entre lo etéreo fuera de este mundo, que puede ser como un anhelo universal, y lo material de las vidas de sus personajes que se trastocan por eventos o traumas que señalan cambios duros y difíciles de afrontar (Michaels, 2009; Batcho, 2018). Es decir, el personaje no presenta un conflicto clásico, pero sí una carencia y vacío potente, que lo lleva a una lucha con dudas, miedos y confusión, y eso lo acerca a un estado cercano a lo espiritual (Russell, 2020).

Otro punto importante, es que suele darles voz y presencia a personajes femeninos desde el inicio de su carrera. Algo que lo caracteriza, es justamente la construcción del conflicto vinculando a la mujer como un proceso de revelación o expiación, lo que nos habla que la

mujer es puente hacia lo forma estética que presenta la espiritualidad por transformación y las crisis de los personajes (Yamada, 2020, p.125).

Para entender mejor como se articula el arco y avance del personaje creado por Malick, Russell utiliza un paradigma de lector-respuesta, que sirve como un modelo narrativo para las estrategias de repetición, personaje pasivo y ausencia de conflicto claro (2020). Este paradigma establece tres estados que conectan de forma activa al espectador con lo que vive el personaje: 1) Sujeto, 2) Revisión y 3) Nuevo Sujeto. En *Sujeto* el personaje se presenta a la audiencia para que esta interprete el estado del personaje y cuáles son sus creencias y carencias. En *Revisión* se le presenta a la audiencia una crisis que lleva a que el personaje revise sus creencias, cuestione su mundo, y esto sea interpretado por las imágenes, sonido y montaje de la película. En *Nuevo Sujeto*, es la interpretación final de la audiencia sobre quien es el personaje tras esta revisión (Russell, 2020, p. 102).

Lo flexible de la propuesta de Russell, es que puede ser atribuida a los personajes, como también a los temas de Malick que subyacen en la película. Por ejemplo, señala Russell, el protagonista de *The tree of life*, es un sujeto exitoso, pero se siente vacío, en revisión conecta con la muerte de su hermano menor y la severidad de su padre, y en nuevo sujeto, encuentra paz al ser perdonado por su hermano, se reconcilia con la figura de su padre y puede ver el mundo de otra manera (2020, p. 102). Este paradigma también se conecta con la muerte, el vacío existencial, el duelo familiar, entre otros temas, para la misma película. De ello se desprende, que entender la interacción de la audiencia con la construcción evocadora de personajes por Malick, es un paso importante para darle claridad a un proceso creativo muy rico y profundo en la forma manifestar creación de personajes, y por ende contar historias de una manera creativa y personal.

En síntesis, la creación de personajes para Malick, parte de una propuesta de interacción entre las necesidades de un personaje y las interpretaciones de la audiencia. La conexión de lo espiritual a través de un proceso de incertidumbre, luchas, dudas y miedos, para que el personaje pueda transformarse y vea otro mundo, o conectar con un paraíso perdido, o hasta madurar a través de las pruebas de la vida, siendo las voces de personajes femeninos muy importantes en este proceso de descubrimiento y transformación.

Con esto queda finalizado la revisión teórica de las cuatro categorías, estilo visual, estilo sonoro, montaje y creación de personajes. Se pasa al desarrollo metodológico en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO 3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 Paradigma interpretativo y método cualitativo

Para alcanzar el objetivo general de esta investigación se utilizará el paradigma interpretativo, que como señala Creswell, es un proceso donde el investigador hace interpretaciones de lo que ve, escucha y conoce. Y mientras sucede, es consciente de que este proceso entabla diálogos con su experiencia, su historia y sus preconcepciones (2009, p.198). La libertad de interpretar, ayuda para contrastar con las interpretaciones de otros investigadores y ello permite que emerjan aristas novedosas de un tema de investigación. Por tanto, este paradigma se vincula a la metodología cualitativa. Que es un enfoque para capturar los sentidos profundos de un objeto de estudio, que yacen con naturalidad como muchas piezas de un rompecabezas, y por este acercamiento para ordenar las piezas se pueden capturar sus significados y describir sus procesos (Mayan, 2001, p.6). Explorar la voz autoral, que es un proceso creativo y complejo, necesita de esta metodología para poder interpretar los sentidos y símbolos que Malick construye al ejercer su libertad creativa para dirigir sus películas.

Por ello se elige interpretar el texto filmico en sí mismo, como objeto de estudio acorde a los objetivos de investigación. Se recuerda que el objetivo de investigación principal es *Reconocer el uso que hace Terrence Malick de su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral*. Para alcanzarlo se proponen cuatro objetivos específicos: identificar el estilo visual, identificar el estilo sonoro, identificar el montaje e identificar la construcción de personajes.

Es importante tener en cuenta, que una película produce cultura a través de un discurso, y por ello es importante metodológicamente delimitar los puntos sobre los cuales este discurso será

diseccionado y luego interpretado, de ahí el énfasis por explorar elementos de forma y dramaturgia, pues como señalan Aumont & Marie, el film es una obra susceptible de generar un texto, estructuras narrativas y aspectos visuales y sonoros (1990), por lo que hay que establecer adecuadamente relaciones entre estas dimensiones.

3.2 Diseño: Estudio de caso en *A Hidden Life* (2019)

Bajo esta metodología, el diseño cualitativo más pertinente es el estudio de caso, porque el caso como un objeto único de estudio, lleva a profundizar e interesarse por lo que aquel tiene de distinto frente a otros y también lo que tiene de común. Funciona así con observaciones intrínsecas por el interés de entender cómo funciona el caso y aprender de este (Stake, 1999). El caso para esta investigación es la película *A Hidden Life* (Malick, 2019), una película que tiene características diferentes dentro de la filmografía de Malick. Primero, sigue un modo de narración lineal, algo no habitual en obras suyas. Segundo, tiene un componente biográfico externo, es decir, como trata el conflicto dramático de alguien real, la intromisión de Malick hacia los hechos está más contenida. Tercero, se aleja de actores famosos de Hollywood para su reparto principal. Cuarto, es su última obra y muestra un interés actual por recorrer a personajes reales, más que historias donde lo autobiográfico lo influencia.

3.3 Técnica e instrumento: Análisis de contenido cinematográfico

En este diseño, la técnica para recolectar datos es el análisis de contenido. Que, al ser una lectura de un texto visual, en forma sistemática, objetiva y válida, permite entender el sentido oculto que el autor del texto quiso transmitir (Abela, 2002). El análisis contenido como señala Abela, va vinculado a la observación, la interpretación y la producción de datos (2002, p.2). Asimismo, al introducir el análisis de contenido de una película, se toman en cuenta las

problemáticas que fueron señaladas por Metz: juzgar que los significados están en la forma del film, que el montaje es todo lo que da sentido, aplicar interpretaciones fuera de la película al texto filmico, aplicar sentidos a elementos no presentes en el texto filmico (1973, p. 93-94). De ahí que se tomará en cuenta estos ruidos metodológicos para mantener las interpretaciones y argumentaciones de los resultados en el mayor rigor acorde a la herramienta.

Por lo que el foco de usar el análisis de contenido cinematográfico, cuidando en lo posible no caer en estos ruidos metodológicos señalados por Metz, es develar las articulaciones presentes en cada categoría usando una propuesta de cuatro niveles. Primero que se deconstruya los valores simbólicos. Segundo, que se realice la distribución de características que construyen los signos visuales, sonoros y dramáticos en una película. Tercero, que se establece un orden a las reglas visuales, sonoras y dramáticas identificadas en el texto, sin dejar de notar la mirada del analista que influencia este proceso. Y, cuarto, finalmente, se tamiza la interpretación usando el marco teórico como sustento (Aumont & Marie, 1990).

Por ello, para reconocer y efectuar este proceso multidimensional en la última película de Malick, se propone la construcción de 4 matrices de análisis, basadas en las siguientes categorías construidas: Estilo Visual, Estilo Sonoro, Montaje y Construcción de personajes. Tales categorías parten de la recopilación teórica que mostró cómo estas cuatro nociones son procesos observables que vinculan la libertad creativa en la dirección cinematográfica de Malick con la manifestación de una voz autoral en su estilo.

3.4 Categorías de análisis

Las categorías de análisis cualitativo son las construcciones efectivas de codificación, que parten de la teoría para generar dimensiones e indicadores para acercarse al objeto de estudio

(Mayan, 2001). De ahí su relevancia en poder sustentar teóricamente cómo estas categorías construyen lo que van a observar en el análisis de contenido cinematográfico, lo cual permitirá darle un proceso de mayor validación metodológica a los resultados.

Las cuatro categorías a estudiar son: estilo visual, estilo sonoro, estilo de montaje y creación de personajes. Y en la *Tabla 8* se describen como están construidas para las matrices de análisis de contenido cinematográfico.

Tabla 8
Categorías para análisis de contenido cinematográfico

Categoría	Dimensiones	Indicadores
Estilo Visual	Estructura visual	<i>Espacio</i> <i>Contraste y afinidad</i> <i>Líneas y formas</i> <i>Tono y color</i> <i>Ritmo</i> <i>Movimiento</i>
	Diseño visual	<i>Agrupamiento y organización</i> <i>Similitud por proximidad</i> <i>Similitud por tamaño</i> <i>Similitud por color</i> <i>Similitud por formas geométricas</i> <i>Peso visual de objetos y personajes</i>
	Iluminación	<i>Natural</i> <i>Artificial</i> <i>Híbrida</i>
Estilo sonoro	Acusmática	<i>De entrada</i> <i>De salida</i> <i>Total</i>
	Tipos de sonido	<i>Sonidos territorio</i> <i>Sonidos internos</i> <i>Sonidos de onda</i>
	Campos sonoros	<i>Campo activo</i> <i>Campo pasivo</i> <i>Espacio-tiempo musical</i>
	Plurisensorialidad musical	<i>Incidental</i>

Categoría	Dimensiones	Indicadores
		<i>Ambiental</i> <i>Evocadora</i> <i>Referencial</i> <i>Expresiva</i> <i>Contrapunto</i> <i>Estética</i>
Montaje	Tipo de montaje	<i>Montaje Clásico</i> <i>Montaje Analítico</i> <i>Híbrido</i>
	Patrón propiedades encuadre	<i>Tamaño del plano</i> <i>Ángulo de cámara</i> <i>Composición y posición en encuadre</i> <i>Número de actores</i>
	Patrón relaciones tomas	<i>Cambio de tamaño de plano</i> <i>Cambio de ángulo de cámara</i> <i>Similitud o movimiento de composición y posiciones</i> <i>Cantidad de actores</i> <i>Continuidad</i>
Creación de personajes	Dimensiones	<i>Física o externa</i> <i>Psicológica o interna</i> <i>Social o contexto</i>
	Arco y conflicto	<i>Estado inicio de secuencia</i> <i>Estado final de secuencia</i> <i>Acción activa</i> <i>Acción pasiva</i> <i>Deseo</i> <i>Obstáculos</i>
	Paradigma lector-respuesta	<i>Sujeto en secuencia</i> <i>Revisión en secuencia</i> <i>Nuevo sujeto en secuencia</i>

Nota. Elaboración propia basada en Block, 2020; Ward, 2002; Chion, 1993; Ariza, 2003; Wu et al., 2018; Sánchez-Biosca, 1996; Seger, 2000; Egri, 2009; McKee, 2011; Russell, 2020.

De esta forma, con la construcción de las categorías basadas en la teoría señalada en el Marco Teórico, se van a elaborar las matrices de análisis de contenido cinematográfico.

3.5 Criterios de inclusión para secuencias de *A Hidden Life*

Para el análisis se ha dividido toda la película en cinco secuencias, siguiendo como criterio de inclusión la relación que tienen estas secuencias con la exposición del conflicto principal de *A Hidden Life* (Malick, 2019). Esta relación con el conflicto ha seguido los principios de la tipología del significado de Bordwell:

- La secuencia es referencial, porque permite a la audiencia reconocer a la historia, personajes y el universo narrativo;
- La secuencia es explícita, porque la audiencia puede entender y darle valores a lo que está pasando;
- La secuencia es implícita, porque la audiencia construye significados simbólicos y de subtexto a lo que se revela. (Bordwell, 1995).

Las secuencias y sus duraciones son las siguientes:

- 1) Secuencia 1 (S1). Inicio de conflicto, se expone la vida del protagonista, su familia, su servicio militar obligatorio y su regreso a la rutina familiar en primavera. 00:00 – 20:07
- 2) Secuencia 2 (S2). Comienzo de acción principal, empieza el reclutamiento de los soldados, el protagonista tiene conflicto interno, conversa con amigos y aliados, cada vez más enfrenta oposición por su negativa a jurar lealtad a Hitler y ser parte del nazismo. 20:08 – 58:24
- 3) Secuencia 3 (S3). Punto medio, giro en la suerte del protagonista, es reclutado para ir a la guerra, va al cuartel, se niega a jurar lealtad, es llevado a un centro de aislamiento para enfermos mentales, su familia sufre hostigamiento en su pueblo, él se niega a cambiar su decisión de no jurar lealtad a Hitler, luego es llevado a prisión, sufre maltrato, aislamiento, su esposa también es maltratada en su pueblo. Cuando empieza junio, la mujer empieza a recibir algunas ayudas y el protagonista encuentra a un viejo amigo en prisión. 58:25 – 2:05:28

4) Secuencia 4 (S4). Cese de complicaciones, empieza a conversar con el amigo, recibe consejo y reflexiones sobre la vida, inicia su juicio, es condenado a muerte, su esposa lo visita, abogado y sacerdote intentan convencerlo de que firme lealtad, esposa lo apoya en lo que decida, él no cambia su decisión. Se despiden, pasa su momento más oscuro, luego es llevado a la guillotina. Protagonista muere. 2:05:29 – 2:43:46

5) Secuencia 5 (S5). Epílogo, inicia con el fluir del río de su pueblo, el duelo y congoja de sus vecinos y amigos, de su mamá, su esposa, ella tiene reflexiones de esperanza y fe en volverse a ver, ella sigue su vida, termina con vista en las montañas, el lugar donde ambos fueron felices. Un texto alusivo a la vida oculta de muchos anónimos que murieron de George Eliot. 2:43:47 – 2:49:00

Estas cinco secuencias serán analizadas con las fichas de análisis de contenido que responden a las cuatro categorías anteriormente mencionadas.

3.6 Consideraciones éticas

Es muy importante para esta investigación dejar claro su respeto y cumplimiento a principios éticos que regulen la investigación en el ámbito académico. Por lo que se señala de manera irrestricta y sin exclusión el cumplimiento de los cinco principios éticos del Comité de Ética de la Investigación (CEI) de la Pontificia Universidad Católica del Perú: Respeto a las personas, Beneficencia no maleficencia, Justicia, Integridad Científica y Responsabilidad. Así también, se asume la responsabilidad de cumplir lo señalado en el Reglamento del Comité de Ética de la Investigación. En el anexo 3, se encuentra con detalle la Declaración de compromiso con principios éticos.

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE CONTENIDO Y DISCUSIÓN

La película *A Hidden Life* (Malick, 2019) no solo es la última obra del director Malick, sino que también es un ejemplo atípico en su obra. Se distingue porque sigue estructura narrativa con linealidad, también retrata un hecho histórico, sale de las vicisitudes de personajes estadounidenses y escoge para el reparto principal actores europeos no muy conocidos. La duración de la película es de dos horas y cincuentaicuatro minutos, es hablada en alemán por partes y en inglés la gran mayoría.

Como breve resumen de la historia, trata sobre un campesino alemán que se niega a jurar lealtad al nazismo y a Hitler, yendo contra lo establecido y el deber a la patria de todos los que lo rodean, por esto sufre hostigamiento, abuso, prisión y muere finalmente, su familia sufre a la distancia también por su decisión, debido a la incomprensión del pueblo que lo considera un traidor y aísla a su esposa e hijas. Su esposa termina deseando volverlo a ver de otra forma en las montañas donde vivieron y se amaron.

Este capítulo se divide en las cuatro categorías de análisis. Se pasan a desarrollar a continuación.

4.1 Resultados del estilo visual en *A Hidden Life*

En la categoría de estilo visual, se subdivide en las dimensiones: estructura visual, diseño visual e iluminación.

Para empezar a desarrollar la estructura visual se parte de los conceptos de Block (2020), que señala como proceso para controlar la estructura los tipos de espacio, las relaciones entre la luz

y sombra y la elaboración de líneas y formas geométricas a través de la composición de objetos y personajes como se observa en la *Tabla 9*.

Tabla 9

Estructura visual en A Hidden Life: espacio, contraste, afinidad, líneas y formas

Secuencias	Espacio	Contraste / Afinidad	Líneas y formas
S1	Profundo, plano y limitado	Afinidad y Contraste en archivo	Líneas de fuga, triángulos y rectángulos
S2	Profundo y plano	Afinidad	Líneas de fuga, triángulos y rectángulos
S3	Profundo, plano y limitado	Afinidad	Líneas de fuga, triángulos y rectángulos
S4	Profundo, plano y ambiguo	Afinidad y Contraste en horas previas muerte	Líneas de fuga, triángulos y rectángulos
S5	Profundo	Afinidad	Líneas de fuga, triángulos y rectángulos

Nota. Elaboración propia.

En la construcción de los espacios, el estilo visual de Malick apunta a crear la amplitud del espacio, a través de las líneas perpendiculares, las diagonales, la profundidad de campo, entre otros (Block, 2020). Esto es lo que se desarrollará en la explicación de la Tabla 9 con figuras.

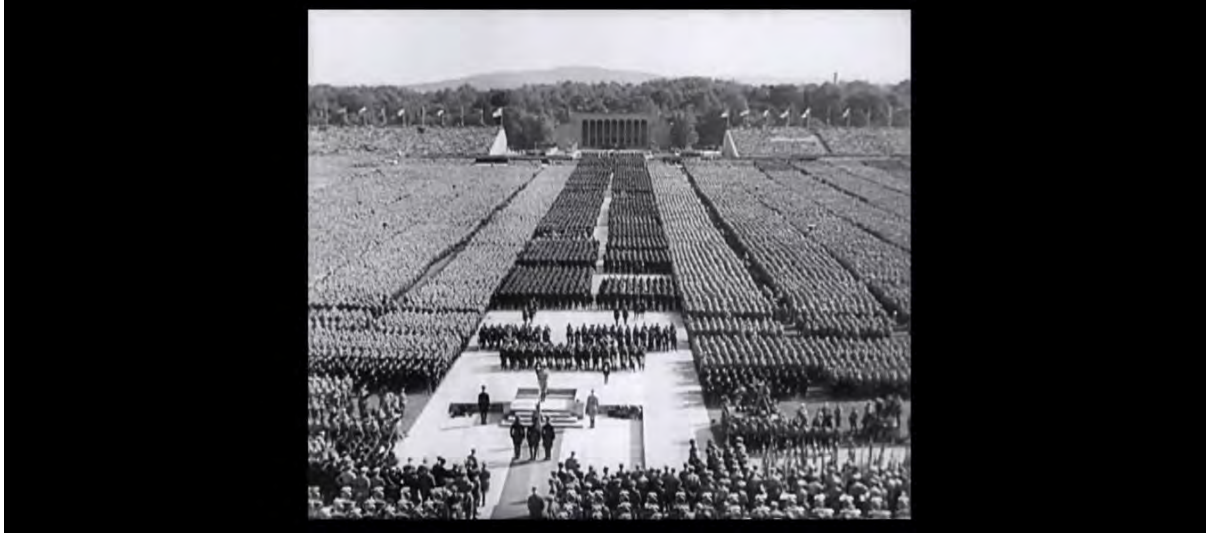
Figura 1



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:02:49; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures.

Esta historia empieza en S1 con tomas de archivo, que la concentran en una forma visual de endiosamiento y culto a la personalidad de Hitler, son planos donde se ve de forma alusiva la idea de devoción, masa y patria como pueden verse en la Figura 1 y Figura 2. Y muchos de estos planos han sido seleccionados por su estética, el espacio y las acciones que presentan el culto de forma hermosa y heroica.

Figura 2



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:03:00; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Los espacios planos ayudan a mostrar frontalmente este proceso, asimismo la afinidad y líneas para concentrar puntos de vista. No se ve directamente la guerra o la violencia, pero sí se atestigua a los personajes centrales: el pueblo alemán, los militares y los líderes militares, siguiendo una atmósfera de fiesta y algarabía como puede verse en Figura 3 y Figura 4. También marca mucho el símbolo de orden que desemboca en una construcción de lo ordinario, lo que debe ser, y lo que la mayoría quiere. Esto irá muy ligado visualmente a los límites del individuo frente a la masa, y de las convicciones personales frente al deber ante la patria.

Figura 3



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:03:07; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 4



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:02:24; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Esta es una secuencia de archivo donde la posición central y cuadrada dentro del encuadre le da un enorme punto de interés al tener los bordes negros como grandes marcos. Además, el alto contraste muestra muy bien el tema de luz y sombras coexistiendo en estos momentos de aparente devoción y fiesta. Finalmente, las líneas y formas en S1 construyen en el espacio una conexión entre el cielo y la tierra, el primer plano de la película es una toma de un avión sobre las nubes y luego lo vemos sobrevolando en sombra viendo los miles de alemanes marchando en las calles, como se ve Figura 5 y Figura 6.

Figura 5



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:01:54; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 6



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:02:06; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Tras la exposición del material de archivo en blanco y negro, con el alto contraste y espacio limitado, se da paso a los símbolos en la naturaleza como un espacio de paz y calma, esto es lo que se puede observar en S1 cuando empieza la historia del protagonista. Las tomas con espacio profundo de la naturaleza con las montañas y los bosques, también tienen conexión con las labores de trabajo de granja: cebar el maíz, alimentar al ganado, caminar y contemplar, como puede verse en Figura 7.

Figura 7



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:03:54; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Curiosamente el instrumento para cebar es la hoz, un símbolo como forma y líneas, conectado con el trabajo del campesino en las banderas y emblemas de muchos partidos políticos. Además, el tema del trabajo duro del campo, será un tema recurrente en toda la historia.

La aparición de la esposa, como compañera en segundo término del encuadre, construye un espacio limitado. Este espacio enmarca la relación marital conectada por trabajo y labores esforzadas en el campo como recolectar leña, alimentar animales, sembrar, en esencia personajes que encuentran importancia y valor en el trabajo. Pero este trabajo se encuentra embellecido por los contrastes de color y composición de líneas como puede verse en las Figura 8, Figura 9 y Figura 10. Como señala Rybin, el estilo de Malick busca construir alrededor de la figura humana un sentido poético de presencia y realidad, donde el cuerpo entero, las manos, el rostro constituyen argumentos no solo estéticos, sino también filosóficos sobre la naturaleza de sus personajes (2012, p.14-16)

Figura 8



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:04:18; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 9



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:04:28; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 10



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:04:46; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

La convivencia con la comunidad es otro elemento que usa el espacio profundo, todos están unidos. Y también vemos a la pareja sola, mostrando su intimidad en la naturaleza, mezclando el pasado y el presente. Para ello, el espacio es limitado y el uso de afinidad es muy marcado, los personajes y espacios son unidos por la armonía de un espectro de colores afines, y también las líneas que llevan a generar en su mayoría triángulos y rectángulos en las composiciones, así como líneas diagonales como pueden verse en Figura 11, Figura 12 y Figura 13.

Figura 11



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:05:15; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 12



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:06:14; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 13



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:06:12; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Como ya lo señalaba Michaels (2009), a Malick le interesa crear espacios que sumerjan en las rutinas de sus personajes y por eso alude mucho construir composiciones muy similares y no jugar con zonas de altos contrastes. Por ello, por esta regularidad el uso de líneas de fuga y formas triangulares y rectangulares permanecerá inalterado en todas las secuencias.

En S2, se mantiene el mismo estilo en la afinidad, espacios y líneas, optando acá solo por desarrollar espacios profundos para los exteriores, y espacios planos para los interiores, buscando mantener la afinidad en luz y colores, y sobre todo este afán estético de conexión del hombre y la naturaleza como puede verse en Figura 14. Esto sucede, porque el estilo de Malick según Rybin, tiende a conectar al personaje visualmente con su mundo en una forma que busca representar lo innombrable de ser y estar vivo, donde naturaleza, personaje y cultura son un espacio común pero todavía no se puede definir ni nombrar, porque la relación de figura y espacio representan el sentir más que racionalizar (2012, p.70).

Figura 14



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:24:34; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Donde Malick empieza a marcar diferencias con el espacio y el contraste, es en S3 al introducir en el espacio de encierro, el sanatorio mental y luego la prisión, mucho espacio limitado. Además, que los contrastes aumentan mucho. Como puede verse en Figura 15, Figura 16 y Figura 17. Esto va en consonancia con lo dicho por Rybin acerca de la unión entre espacio y personaje en el estilo de Malick (2012).

Figura 15



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:13:35; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 16



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:56:02; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 17



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:54:52; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Y en S4 Malick introduce una gran variación en los momentos de tensión del juicio, pues aquí utiliza espacios limitados y la frontalidad del personaje ya roto, lo cual tiene una marcada segmentación con las líneas rectangulares del techo del juzgado, la fastuosidad de las formas circulares de las columnas y la bandera nazi, que intersecta al protagonista junto a su abogado, como puede verse en Figura 18. También en S4, vuelve a utilizar mucho el contraste para las horas previas a la muerte del protagonista cuando se confiesa y comunica sus últimos deseos, sumergiéndolo en la oscuridad total y solo tiene de soporte una tenue vela como se observa en Figura 19.

Figura 18



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:17:48; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 19



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:35:15; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

De igual manera, en las escenas de la guillotina el alto contraste con la luz del día será un recurso para mostrar como el protagonista deja su vitalidad y brillo de vida en esos minutos finales, y se introduce en la oscuridad como puede verse en Figura 20 y Figura 21. Los espacios están marcados por ventanas hacia la luz del día, que iluminan una porción. Mientras que las zonas oscuras dan alto contraste y las líneas del espacio tienen esas formas rectangulares y líneas diagonales apuntando al centro, que es el instrumento de muerte y el precio que debe pagar por sus convicciones personales. Todo en espacio profundo pues el ambiente tiene mucho peso en lo que atraviesa el personaje.

Figura 20



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:43:18; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 21



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:43:26; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

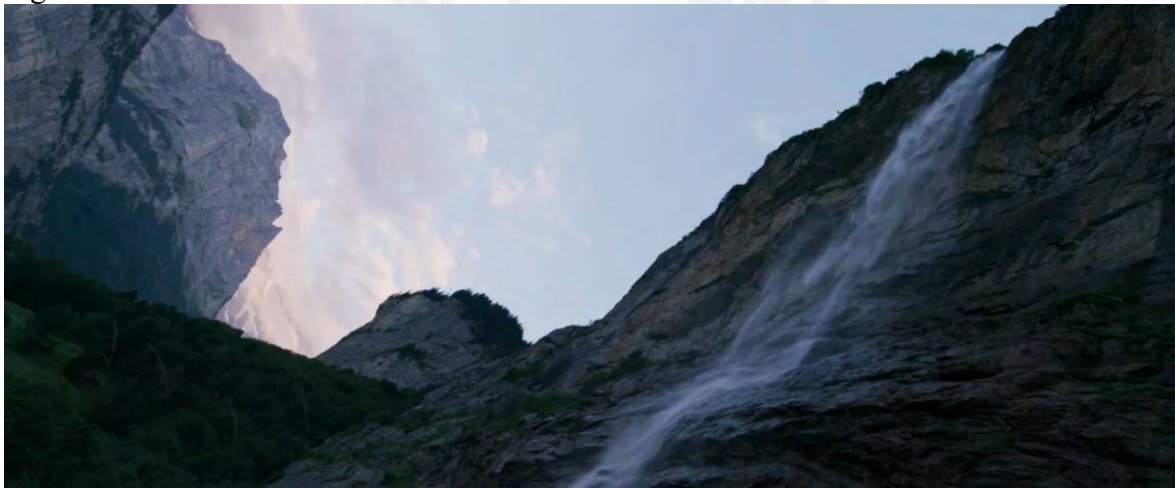
En S5 como epílogo, vemos que la naturaleza y el espacio profundo es lo único que queda para mostrar, dejando de esta forma una metáfora donde el protagonista está, pero no se ve, se conecta con los símbolos de las montañas y el río. Ahora la presencia del protagonista es invisible y la experiencia es más innombrable, siguiendo lo expresado por Rybin (2012). Esto puede verse en la Figura 22 y Figura 23. El peso del espacio es construido por la afinidad, el espacio profundo, las líneas irregulares y el peso del cielo y la tierra unidos por el horizonte. Lo cual de nuevo intenta presentar contemplación para el espectador.

Figura 22



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:43:47; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 23



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:47:33; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Pero, en S5 nuevamente tienen lugar las labores de campo ahora realizadas por la esposa sola, lo cual habla del continuo de la vida durante el duelo, o a pesar de ello también. Aquí la esposa habita en la tristeza y la soledad, aunque esté acompañada por su hermana o la naturaleza. Las líneas llevan a límites y diagonales. El espacio se vuelve plano y aparecen los rectángulos como se ve en Figura 25. Y se distorsiona el espacio verde con líneas ambiguas que dejan inclinado el fondo verde y de árboles como se ve en Figura 24. Es un momento confuso el seguir con la rutina, a la vez que se guarda el duelo por alguien que ya no está. Esto marca una diferencia con la calma profunda de la naturaleza, porque el dolor de la viuda no la detiene, pero sí la transforma dentro de su entorno.

Figura 24



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:46:06; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 25



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:45:43; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Para continuar con el desarrollo del estilo visual, se presentan los detalles de la estructura visual en la *Tabla 10*, donde se exploran los conceptos de tono y color, el ritmo visual de lo que Malick encuadra, y, por último, el movimiento dentro de los encuadres. Cabe notar que esta tabla recoge elementos visuales que ya se reseñaron en el apartado anterior, por lo que se repetirá la mención de algunas figuras ya presentadas, y algunas nuevas. Esto para no hacer muy extensa la presentación de figuras.

Tabla 10
Estructura visual en A Hidden Life: Tono, color, ritmo y movimiento

Secuencias	Tono y color	Ritmo	Movimiento
S1	Colores naturaleza, tonos luminosos.	Alternancia y repetición	Cámara en constante movimiento. Personajes estáticos Punto interés personajes y naturaleza
S2	Colores naturaleza, tonos luminosos.	Alternancia y repetición	Cámara en constante movimiento. Personajes estáticos y dinámicos Punto interés personajes y naturaleza
S3	Colores naturaleza, tonos luminosos.	Alternancia y repetición	Cámara en constante movimiento. Personajes estáticos y dinámicos Punto interés personajes y ambientes interiores
S4	Colores naturaleza, tonos luminosos y sombríos.	Alternancia y repetición	Cámara en constante movimiento. Personajes estáticos y dinámicos Punto interés personajes, ambientes interiores y naturaleza
S5	Colores naturaleza, tonos luminosos y sombríos.	Alternancia y repetición	Cámara en constante movimiento. Personajes estáticos Punto interés naturaleza

Nota. Elaboración propia.

Lo que resalta es la predominancia de colocar a los colores de la naturaleza como los principales tonos en esta historia. Solo los momentos de los materiales de archivo al inicio de S1 y durante momentos de S3, marcan una distinción cromática con lo que predomina en toda la película, colores de la naturaleza y tonos luminosos, conectando con el brillo del sol o las velas. Es recién en S4 y S5 que aparecen con fuerza los tonos sombríos, en el momento del encierro, la muerte y luego en espacios de soledad durante el duelo. Como señala Michaels, la construcción de la percepción de sensibilidad en Malick, tiene un fuerte asidero en el uso de los colores que usan los personajes y que construyen el ambiente circundante (2009, p. 27).

Ya se señaló lo importante para Malick de generar un sentir más que una lógica que nombre de manera explícita los estados del personaje. Esto se manifiesta muy claro con el uso de acciones de labores conectada a los colores, lo cual implica un embellecimiento del trabajo. Por más que se vean las manos sucias o muy empolvadas, por el uso del color, el ritmo y el movimiento de cámara, se ve bonito el trabajo. Para eso véase Figura 8 y Figura 10.

El contexto del lugar es presentado de manera muy luminosa en S1, y se construye un arco, donde los tonos sombríos empiezan a manifestarse en S4 y S5. Véase la figura 11 y 13 de este inicio luminoso en el pueblo, con este tono apagado de Figura 26 en la S5 para notar como este giro de tono y color impacta en el pueblo. De lo brillante y limpio, vemos lo nuboso del espacio que acompaña las labores de la comunidad donde apenas se ven las montañas.

Figura 26



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:46:53; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Este giro de tono y color también tiene efectos, ya en S3 y S4 con la suerte del protagonista viviendo lejos de su familia, de la naturaleza, donde el tema de la montaña es vital para él, hay un empobrecimiento en la vivacidad de los colores. El encierro marca los sufrimientos y crisis que sufre al estar solo ante la opresión y el abuso de los militares hacia él. Se puede notar ello

en Figura 27 de la S4 donde él personaje ya está condenado a muerte, y su dolor tiene presencia en el color lúgubre, como señaló Michaels, es una técnica del estilo visual de Malick (2009).

Figura 27



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:19:33; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

En los temas que presenta a lo largo de la historia, la familia, la naturaleza, la vida en el pueblo, el encierro, lo que Malick utiliza para ritmo es repetir constantemente imágenes de pasado y naturaleza cuando el protagonista no ha sido reclutado. Y luego cuando sale de este espacio, alterna mucho el espacio del sanatorio y la prisión, con la vida y sufrimiento de su familia en la naturaleza. Lo cual conecta la amenaza de la guerra y la violencia nazi. Ni él ni su familia a cientos de kilómetros pueden escapar de esa amenaza.

¿Qué es la amenaza? Esto se conecta con la idea de que el personaje viviendo cerca de las nubes en las montañas, estaría a salvo de cualquier cosa, y su felicidad permanecería. El ritmo de repetición y alternancia viene a ser un recurso de amenaza y luego, en las S3, S4 y S5 se convierte en el rompimiento de todo lo que el personaje tenía al inicio de la película, aquí la naturaleza presenta tormentas y nubes negras para avasallar. Pierde la seguridad y su felicidad cerca de las nubes. También con esto hay que vincular el primer fotograma de la película, esta toma de archivo de un avión sobrevolando las nubes, véase Figura 5.

También se nota el peso de lo religioso y sacro dentro de la construcción visual, los espacios de templos, de culto a una figura endiosada, de la misma naturaleza como espacio sacro, llevan a construir mucho esta repetición y alternancia. De alguna manera la naturaleza y los ritos, como el trabajo o cuidado de la familia, se repiten y alternan, como si compusiera una oración visual. Donde los salmos (acciones, espacios) se renuevan tras la exposición de una estrofa (el sufrir encierro, el sufrir abuso del pueblo). Esto va conectado con lo expuesto por Rybin, quien explica que Malick suele separar al personaje de su vida diaria, su rutina, para introducirlo en la contemplación de que su realidad era un mito, y que mientras más la repita y compare con su pesar en distancia, mejor entendimiento tendrá del mundo y su rol en la vida (2012, p. 109).

Asimismo, en la construcción del movimiento la mayor parte de la película se sostiene en exteriores, y esta conexión con la naturaleza llama a una dinámica, donde el protagonista disfruta la naturaleza, también a su familia, pero es a través de un continuo movimiento de cámara. La cámara es como aire, es como pensamientos que se mueven entre los personajes, también con el tiempo al poner pasado y futuro, también con el espacio al enlazar la vida de encierro desde S3 a S5 con la vida de su familia en el pueblo donde también sufren.

Por eso la cámara se mueve, lo cual también es un sello del estilo de Malick, pero aquí funciona para estos puentes entre tiempo, espacio, pensamientos y elementos de la naturaleza. El movimiento en las S3 y S4 también le empieza a dar dinamismo a los interiores, porque este es el espacio que habita el protagonista. Y Malick siempre busca que este proceso de mover la cámara funcione también a una construcción estética de la experiencia de sufrimiento, de soledad, de dolor. Incluso, en S4 cuando encuentra a un viejo amigo, las reflexiones entre ambos durante el juego tienen una carga visual donde sus recuerdos parecen ir en ritmo con la

cámara que se mueve alrededor de ellos en los pasillos y la celda donde comparten breves momentos de amistad.

Siguiendo con el análisis del estilo visual toca explicar la *Tabla 11*, donde se explora el diseño visual con las formas de organización y agrupamiento de personajes y objetos, las similitudes entre los objetos y el peso visual que se exponen en los siguientes resultados.

Tabla 11
Diseño visual en A Hidden Life

Secuencias	Agrupamiento y organización	Similitudes: proximidad, tamaño, color y formas	Peso visual objetos y personajes
S1	Agrupar personajes	Tamaño y proximidad por angulares	Mucho peso visual personaje. Mucho peso visual exteriores
S2	Agrupar personajes. Organizar exteriores	Tamaño y proximidad por angulares. Color también	Peso visual de personajes y ambientes exteriores
S3	Agrupar personajes. Organizar exteriores e interiores	Tamaño y proximidad por angulares. Color y formas	Peso visual de personajes y ambientes interiores
S4	Agrupar personajes. Organizar exteriores e interiores	Tamaño y proximidad por angulares. Color y formas	Mucho peso visual interiores. Mucho peso visual personajes.
S5	Agrupar personajes. Organizar exteriores e interiores	Tamaño y proximidad por angulares. Color y formas	Mucho peso visual exteriores.

Nota. Elaboración propia.

Lo primero que resalta es que hay una regularidad, Malick organiza objetos alrededor de los exteriores, también en los interiores y agrupa a los personajes constantemente para señalar

vínculos entre ellos. Esto es importante para el estilo de Malick, porque como señala Batcho, Malick une el sentido y presencia de personajes entrelazando sus recuerdos y pensamientos, es decir es en sociabilización que se empieza a reflexionar sobre la vida, al tener al otro, el yo se impulsa a pensar y recordar (2018, p. 83)

De esta forma es común que agrupe a personajes en espacios abiertos, como se puede ver en Figura 28 y Figura 29. Y que tales diseños busquen mantener la presencia de vínculos sociales, y también distinguir con sus acciones a los personajes principales. Como explica Michaels, es una dialéctica de mostrar humanos comunes en acciones extraordinarias (2009, p.121)

Figura 28



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:53:36; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 29



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:12:10; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Las similitudes también son un patrón común, las que suelen predominar en el diseño visual de Malick, se construyen por los tamaños y el color. El uso de lentes angulares acerca a los personajes y el espacio, de ahí que se vea todo nítido. Nótese en Figura 28 y Figura 29 el rol de la montaña en ambas composiciones. Los tamaños de los exteriores e interiores sirven para contener los cuerpos de los personajes, y eso es algo recurrente a lo largo de las secuencias. Por lo que las formas en sus tamaños sean muy similares y no hay mucha variación cuando hablamos de presentar el espacio.

Esto cambia cuando entramos a las crisis y problemas, aquí en algunos fotogramas explora el darle una centralidad y tamaño al personaje en tribulación. Véase las Figura 30 y 31. Estos momentos son muy escasos y Malick los guarda para un peso dramático más que de diseño visual. Siendo la recurrencia de proximidad de tamaños lo común. La otra gran similitud que se puede notar es como la paleta cromática apunta a los colores de la naturaleza y la ropa de trabajo o uniformes de colores opacos y neutros. Ello puede revisarse en varias figuras ya señaladas con anterioridad, pero vale revisar las figuras 28, 29, 30 y 31 para notar esta similitud cromática entre personaje y espacio que lo rodea.

Figura 30



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:07:17; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 31



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:21:58; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

En el peso visual podemos ver al personaje siendo “parte de” cuando está en exteriores, pero cuando suceden momentos duros y de crisis se vuelve una víctima central de las circunstancias. Esta variación del gran peso visual de personaje, conectado con las variaciones de peso entre interiores y exteriores, tiene mucho que ver con cómo en S1 y S2, la vida en el pueblo es calma antes de ser reclutado, aquí las circunstancias son en el pueblo. Luego a partir de S3 y S4 entran a tener relevancia en la carga dramática los interiores y el peso visual del encierro. Y finalmente en S5 regresamos a un peso visual del personaje en el exterior, pero ahora más lúgubre y menos brillante en color como se señaló antes. De ello, que Malick conecta mucho al personaje con el contexto (Maher, 2014). Y este contexto le es una carga que sostener, generalmente en crisis y sufrimiento. Esto cuando marcamos el claro contraste de vivir en naturaleza y exteriores, frente a vivir encerrado y torturado.

De esta forma, se puede entender que el diseño visual para Malick es construir como el personaje se conecta con su entorno, con sus circunstancias, de ahí las similitudes de tamaño y color, las agrupaciones y las decisiones de vincular pesos visuales.

Continuando, para ver la dimensión de iluminación está la *Tabla 12*. Se atribuye la elección de luz natural como única fuente, aunque podría haber escenas que tengan leves refuerzos. Por otra parte, en la elección de luz artificial este elemento debe ser preponderante. Y finalmente, lo híbrido es una mezcla marcada de ambas iluminaciones. Los resultados son los siguientes.

Tabla 12
Iluminación en A Hidden Life

Secuencias	Natural	Artificial	Híbrida
S1	Sí	Poco uso	Sí
S2	Sí	No	Sí
S3	Sí	No	Sí
S4	Sí	Sí	Sí
S5	Sí	Poco uso	Poco uso

Nota. Elaboración propia

Las decisiones de Malick marcan su preferencia por el uso de luz natural para esta película, a lo largo de las cinco secuencias, hay muchísimas escenas que tienen esta construcción lumínica. Incluso sin temer fotografiar un encuadre oscurecido, la luz natural es preponderante en esta historia. Un ejemplo de esa elección de luz natural a pesar de la oscuridad se puede ver en la Figura 32, donde en el exterior del patio de entrenamiento para el servicio militar, se les permite ver una película. La elección de Malick es mantener la presencia del cuartel como montaña y el brillo del cielo. Dejando a los entrenados como sombras en medio de la artificialidad del cuartel y la experiencia del cine. Quizá también una metáfora sobre el fenómeno del cine para Malick, como una experiencia no natural pero que puede construir unidad y diversión en medio de un tiempo de tensión y ansiedad.

Figura 32



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:14:14; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

En tanto la iluminación artificial, en S1, S2, S3 y S5 el uso de luz artificial está casi ausente, siendo apenas su uso restringido a escenas nocturnas de interiores, si es que las hubiera. Lo que es preponderante es el uso de ventanas para iluminar zonas, y el presentar mayormente la acción en el día. Además, de apostar por los contraluces teniendo como focos de luz las ventanas. Lo cual genera unos ligeros contrastes, pero que no son marcados. Igual vale anotar que la iluminación tiende a ser muy brillante y clara casi en toda la película. Es a partir de S4 donde empieza a proponerse la necesidad dramática de trabajar los interiores y sin accesos a ventanas como se aprecia en la figura 33.

Figura 33



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 2:35:04; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Aquí el uso luz artificial y la presencia muy contrastada de claroscuros en esta secuencia, sirve para construir momentos de crisis máxima para el protagonista, cuando está a pocas horas de su muerte, abatido y lejos de quienes ama.

Lo híbrido se presenta mucho en los planos interiores donde el foco de luz es una ventana, y se opta por equilibrar muy ligeramente la luz natural con alguna luz difuminada o de relleno que mantenga un equilibrio lumínico en el espacio. En la figura 34 se puede ver un ejemplo de ello.

Figura 34



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 1:27:48; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Queda evidente el aprecio de Malick en su estilo visual por la iluminación natural, o una propuesta híbrida para conseguir un realce muy sutil teniendo como foco la luz que entre por ventanas. Finalmente, elige usar luz artificial para momentos muy dramáticos donde la luz artificial no ilumine todo el espacio, sino que construya zonas muy limitadas de luz y el resto de oscuridad.

Finalmente, en el estilo visual se pueden resumir los siguientes puntos. Primero, hay preponderancia del espacio profundo para unir a personaje y naturaleza con cuarteles y prisiones. En ello, Malick opta por la afinidad en los tonos y colores, manteniendo conexión

con una paleta conectada a los colores de la naturaleza, incluidos los amarillos brillantes del sol, y para los personajes los tonos opacos y grises. Esto permite crear rutinas que luego serán espejos para reflexionar y sentir la pérdida de momentos y experiencias. Las líneas y formas, apuntan a formas que asemejan caminos y puntos de fuga, además que cielo y naturaleza tienden a ser los ejes sobre los que estas líneas y formas triangulares y rectangulares se hacen. También, hay que recalcar que Malick apuesta por el embellecimiento del trabajo de campo, dándole valor visual muy alto. Segundo, ha creado arcos de tonos y colores brillantes y luminosos al inicio de la historia, para contraponerlos a lo opaco y difuso en el tono cromático que vemos en el final. Tercero, el movimiento de cámara está muy presente, así como el ritmo de repetición y alternancia. Lo cual ayuda a construir al peso visual al personaje, pero en puentes con lo que rodea, es decir, Malick toma en cuenta su contexto y si el exterior o interior influyen en su estado interno. De esta forma conecta a personaje y su entorno en el diseño visual. Y, cuarto, la iluminación natural es la apuesta mayor que hace Malick en la elaboración de su estilo visual, solo complementado con iluminación de relleno en interiores, y en muy escasas escenas dramáticas el uso de luz artificial, pero para enmarcar la oscuridad, más que iluminar. Estos serían los resultados relevantes del análisis del estilo visual de esta película. Se continúa con la siguiente categoría.

4.2 Resultados del estilo sonoro en *A Hidden Life*

Para iniciar con el análisis se propone en la *Tabla 13*, el uso de la Acusmática entendida como la cualidad de escuchar, pero sin ver el origen de la fuente sonora en el encuadre (Chion, 1993).

Tabla 13
Acusmática en A Hidden Life

Secuencias	De entrada	De salida	Total
S1	Recurrente para voz off	Usada para sonidos naturaleza	Siempre para voz off
S2	Recurrente para voz off	Usada para sonidos naturaleza	Siempre para voz off
S3	Recurrente para voz off	Usada para sonidos naturaleza	Siempre para voz off
S4	Recurrente para voz off	Usada para sonidos naturaleza	Siempre para voz off
S5	Recurrente para voz off	Usada para sonidos naturaleza	Siempre para voz off

Nota. Elaboración propia

El estilo sonoro de Malick parte el uso de la voz en off de sus personajes que se escuchan a lo largo de las escenas (Michaels, 2009; Rybin, 2012, Hintermann, 2015), por lo que la acusmática de entrada que se puede entender como la escucha del sonido sin ver la fuente sonora, es un recurso presente en toda la película.

En las cinco secuencias, la narración en off se mantiene para escuchar a la pareja protagonista, él y su esposa, algo que dista de la interacción del diálogo en encuadre, pues estos personajes hablan poco. Más son momentos de acciones en esta pareja, se miran, se acarician, se abrazan, pero no hay mucho de diálogo entre ambos.

Es como si Malick a través del off propusiera que la pareja se comunica de una forma telepática. Una conexión de pareja construida a través de estos diálogos narrados en off continuos, que

parten de sus pensamientos, y de la lectura de las cartas que se escriben cuando empiezan a estar separados desde S3. Incluso el protagonista se le escucha más en off, en las escenas no dialoga casi nada, son los otros personajes los que acaparan la conversación.

De este modo, el protagonista parece muy secundario escuchando a los otros, su rol pasivo es remarcado por esta ausencia de comunicación directa. Pero es compensado por los efectos de la acusmática, ya que al ser voz en off adquiere un rol central, lo conocemos más que a ningún personaje.

Por lo que existe un doble nivel, como proceso de acusmática el protagonista es el narrador esencial en off, en diálogos directos es secundario e inaccesible. Es recurrente también en Malick, el uso de narrador en off expresando pensamientos, como el enlace entre escenas y escenas. Se escucha primero la voz en off, luego se hace el corte entre escenas. Ello marca el uso total de la acusmática conectada con el narrador en off, un sello del estilo sonoro de Malick (Michaels, 2009; Hintermann, 2015; Batcho, 2018)

Para los sonidos de ambiente suele mantener el sonido de la naturaleza. Se ven las montañas, el espacio y seguimos escuchando sus sonidos luego del corte de escena, lo cual es una acusmática de salida. De tal manera que la presencia sonora de la naturaleza parece dominar con estos ecos y rezagos sonoros entre las diversas escenas. Esto se escucha muy marcado en las alternancias que hay entre el sanatorio mental y la prisión, con el pueblo y la naturaleza. Lo cual puntualiza que hay puentes entre estos espacios. Algo que sigue en la misma línea de esta telepatía de pareja ya señalada con anterioridad.

Por lo que se puede concluir que la acústica es un recurso que enfatiza una unión más allá de lo visible, dentro de la misma línea de lo innombrable (Rybin, 2012), se le puede llamar un vínculo telepático que va acorde con la espiritualidad de la cinta y los puentes poderosos que existen entre pensamientos y acciones. Pues, aunque los demás personajes no sean testigos, los espectadores si pueden escuchar lo que pasa en las mentes de la pareja protagonista, incluso no solo sus mentes, también sus corazones. Y con esto hay una mayor intimidad y empatía por sus acciones y decisiones.

A continuación, en la *Tabla 14*, se exploran los tipos de sonidos usados por Malick. Los sonidos de territorio son entendidos como los ambientes y espacios, los internos aquellos producidos por los personajes, y los de onda por aparatos electrónicos (Chion, 1993).

Tabla 14
Tipos de sonido en A Hidden Life

Secuencias	Territorio	Internos	De onda
S1	Sí para ambiente, espacio y naturaleza	Sí, para estados internos	Sí, material de archivo
S2	Sí, para estados internos	Sí, para estados internos	No
S3	Sí, para estados internos	Sí, para estados internos	Sí, material de archivo
S4	Sí, para estados internos	Sí, para estados internos	No
S5	Sí, para estados internos	Sí, para estados internos	No

Nota. Elaboración propia

Se puede notar que solo para el material de archivo Malick utiliza sonidos de onda, a través de las reproducciones con aparatos o amplificadores de la voz y lo que sucede en la historia que lleva a este conflicto iniciado por los alemanes. Esto se conecta con lo dicho por Batcho, cuando explica que Malick suele construir eventos-temporales y eventos-visuales a través de la

escucha, para crearle un sentido de interpretación a la racionalidad de los espectadores y también de los personajes, pues aquellos que escuchan revisitan y se reconectan con el punto de vista de ese camino que construyeron (2018, p. 91).

Por ello, que la historia se hace presente a través de estos sonidos no naturales, mediados por aparatos electrónicos, lo cual implica que este revisitar y reconectar estos archivos es algo que tiene de artificio humano, no es naturaleza, ni es sagrado. Es un punto de vista impuesto por los humanos en masa, que en devoción genera una incomodidad y debate, ¿se debió aceptar y creerle a ese líder militar?, ¿se debió construir ese camino que llevó a la guerra y la muerte de millones? Malick suele enmarcar los ritos de inocencia como estados previos donde se ignora la crueldad y el sufrimiento que acontecerá luego (Michaels, 2009, p. 36). En este caso con los sonidos de onda, vuelve partícipes activos al pueblo alemán en un estado de inocencia, pero también ceguera de devoción, donde la tecnología y el progreso parecían la solución.

Con los sonidos territorio marca la presencia vasta del espacio de naturaleza en las S1 y S2, y de límites de enclaustramiento en las S3 y S4, para volver nuevamente a la expansión sonora del espacio en S5. Es como señala Hintermann et al., Malick no es de apoyarse en palabras para narrar, es más de ruidos y ambientes que crean un sentido exagerado e hiperrealista, donde la atención a animales, fuerzas naturales, o el viento, el agua, el silencio de una celda crean vínculos para crear asombro y una escucha activa (2015, p. 295). En esta línea, Maher, describe la tendencia de Malick de colocar grandes ideas en las escenas, pero que no son para una gran audiencia, por ser muy sofisticadas o muy estilizadas, y que generan muchas distancias, lo cual lleva a que casi todos admiran su estilo, pero pocos conectan con sus historias (2014, p. 67).

Estos sonidos territorios sirven de tal forma para vincular aquí los estados internos de los personajes con sus circunstancias. Lo cual, va en consonancia con los propios sonidos internos, que son las voces en off de los personajes. De aquí surge una distinción en el estilo sonoro de Malick para esta película. Los ruidos y ambientes son los sonidos territorio, y las voces, generalmente en off, son los sonidos internos. Esta dualidad sirve para esta tendencia a conectar personaje con el espacio en varias dimensiones. Lo cual sonoramente crea lo que Batcho señala, que en la colisión de la mezcla sonora nace el acontecimiento y su sentido (2018, p. 94).

Para la *Tabla 15*, se exploran los campos sonoros como activos, cuando crean inmersión sonora, pasivos cuando crean descripción sonora, y la forma que la música construye espacio y tiempo (Chion, 1993).

Tabla 15
Campos sonoros en A Hidden Life

Secuencias	Campo activo	Campo pasivo	Espacio tiempo musical
S1	Sí, envuelve espectador	Sí, construye la ambiencia de naturaleza	Sí, música de orquesta y sacra.
S2	Sí, envuelve espectador	Sí, construye la ambiencia de naturaleza	Sí, música de orquesta y sacra.
S3	Sí, envuelve espectador	Sí, construye la ambiencia de naturaleza	Sí, música de orquesta y sacra.
S4	Sí, envuelve espectador	Sí, construye la ambiencia de naturaleza	Sí, música de orquesta y sacra.
S5	Sí, envuelve espectador	Sí, construye la ambiencia de naturaleza	Sí, música de orquesta y sacra.

Nota. Elaboración propia

En la construcción de campos sonoros, Malick sigue un patrón inalterado, busca envolver al espectador con el recurso de la voz en off y efectos sonoros de la naturaleza, mientras que en

el campo pasivo construye descripciones sonoras a través de ambiencias de naturaleza y el silencio de personajes, sobre todo en las partes más cargadas de conflicto de las cinco secuencias. Esto viene a ser complementado con la apuesta por una música de orquesta y de tinte religioso, con coros, vientos y cuerdas para añadir la dimensión de espiritualidad, que ya se mencionó es muy importante para esta película.

Profundizando sobre la música, la cualidad extradiegética de las elecciones musicales de Malick tiene mucho que ver con la utilización de piezas musicales ya grabadas, que sirven para crear atmósfera. Es decir, Malick utiliza música que ya conoce y la mezcla para darle nuevos sentidos a la historia. En el caso de esta película, el tema espiritual y de música de orquesta goza de un gran peso en la generación de espacio y espíritu. Estos son dos grandes temas para crear la narración a través de la música. Se puede decir que recrea un significado de música de ángeles en muchas secuencias de la película. Ello se escucha en la escena inicial con el material del archivo y el embellecimiento de la devoción a Hitler, usando la *Pasión de San Mateo*, *BWV 244, Kommt, ihr Töchter* de *J. S. Bach*. La idea de oración o misa está muy conectada con la sacralidad musical de esa pieza al inicio de la película.

Esto aparece también en momentos climáticos, como la noticia del reclutamiento, las conversaciones que el protagonista tiene con el sacerdote, con el artista, el momento de espera para la ejecución, entre otros. Algunos de los temas utilizados en estas escenas son *Israel in Egypt, And Believed the Lord* de *G. F. Handel*; *Kleines Requiem Für Eine Polka* y *Sinfonía No. 3, Op. 36* de *H. M. Górecki*; *Agnus Dei* de *Wojciech Kilar*; *Tabula Rasa* de *Arvo Pärt* y *Psalms of Repentance* de *Alfred Schnittke*. Ello como obras grabadas y existentes, además de las composiciones originales de James Newton Howard.

Esto como señala Batcho, va conectado con la tendencia para Malick de que la música es una armonía pitagórica, donde con las obras musicales nos dice que el cielo es lo espiritual, lo religioso y lo que se puede tocar brevemente, mientras lo terrenal es temporal, corporal y de linealidad vulnerable; por lo tanto, la eternidad llega a nosotros a través del sufrimiento de las luchas y ansiedades durante las crisis (2018, p. 98).

Con Malick uno vive las resonancias del cielo y el infierno en la tierra (Batcho, 2018), esta interesante reflexión se entiende por la música. Y en la *Tabla 16*, se explora la plurisensorialidad de la música a través de su presencia incidental para reflejar algo, ambiental para acompañar, si evoca un estado, si expresa una emoción o hace referencia a algo dentro de la historia, por último, si estéticamente genera contradicciones entre lo que se musicaliza y lo que se ve o si elige embellecer (Ariza, 2003).

Tabla 16
Plurisensorialidad musical en A Hidden Life

Secuencias	Incidental Ambiental	Evocadora Expresiva Referencial	Contrapunto Estética
S1	Sí ambienta	Sí evoca y expresa	No contrapunto Sí estética
S2	Sí ambienta	Sí evoca y expresa	Sí estética
S3	Sí ambienta	Sí evoca y expresa	Sí estética
S4	Sí ambienta	Sí evoca y expresa	Sí estética
S5	Sí ambienta	Sí evoca y expresa	Sí estética

Nota. Elaboración propia

En las elecciones para el uso plurisensorial de la música en esta película, Malick apunta a ambientar, a evocar y expresar, así como embellecer la escena. No escoge música para reforzar

los incidentes, o referenciar historia ni crear tampoco disonancias entre lo escuchado y lo visto. Malick crea estas contradicciones con el uso del silencio, no de la música.

Por ello Malick generalmente usa piezas extradiegéticas donde ya plasma un ritmo de ideas y figuras para permitir la contemplación de lo que pasa entre los personajes y el contexto. No usa palabras, usa las armonías musicales, las melodías y el ritmo. Como explica Hintermann et al., Malick busca crear en sus obras la experiencia cinematográfica análoga a lo que sería experimentar una sinfonía de Beethoven, no se ve directamente, sino que se recibe la experiencia del sentido vital de estar inmerso en esa situación, y por eso se reflexiona, porque se siente (2015, p.308). Es como señala Batcho, con Malick hay una intensa melodía de la vida en la construcción sonora y dramática indirecta que se siente al ver sus escenas (2018, p. 95).

Como resumen del análisis del estilo sonoro se pudo constatar la elección de Malick para el uso de la acusmática como un recurso para unir a la pareja protagonista en un vínculo telepático, además de generar con la entrada y salida de fuentes sonoras puentes entre las escenas, y los personajes con sus contextos. De la misma forma, el uso de sonidos territorio para ambientes y ruidos, junto a los sonidos internos para las voces, generan vínculos a dos niveles para darle un sentido de entrelazamiento, y con los sonidos de onda genera imágenes temporales para reflexionar sobre el contexto histórico de este drama. Por otro lado, con el uso de los campos Malick envuelve activamente al espectador con el recurso de la voz en off y sonidos de naturaleza, describe en el campo pasivo con las ambiencias y el silencio, y en la música opta por obras extradiegéticas para construir espacios espirituales en oposición a la temporalidad mundana, lo cual enmarca el acceso a lo eterno a través de las vicisitudes y sufrimientos de la vida. Ello se manifiesta con sus elecciones musicales para ambientar, evocar y expresar, así como embellecer la escena. Dando una melodía sacra y angelical en la elección

de sus piezas musicales. Esto genera un espacio que recuerda una representación sinfónica para crear una melodía de la vida en la construcción sonora y musical. Ello lleva a la reflexión del espectador a través de los sentimientos. Reconocido esto, se continúa con la siguiente categoría.



4.3 Resultados del montaje en *A Hidden Life*

La vida y los sueños están hechos de cortas oraciones que semejan cantos a lo eterno en las películas de Malick. Para entender mejor esta idea, se cita parte de la estrofa de una canción que nunca ha sido usada por Malick, pero enfatiza como el cambio de los personajes está acompañado por la brevedad de frases visuales y sonoras en el flujo del montaje para Malick: “*my life is changing everyday, in every possible way*” (Cranberries, 1993).

Este cambio en toda forma posible para la vida de los personajes, es un elemento gravitante dentro de la construcción del montaje de Malick. Como se estudiado, él suele mostrar en su estilo el uso frecuente de *jump cuts*, planos de corta duración y un montaje que asocia y crea ideas, más que crear continuidad y el corte invisible (Michaels, 2009; Maher, 2014). Estas cualidades rítmicas, nacen de la práctica de grabar bastante y de forma espontánea, por lo que hay mucho material para enhebrar en una forma plástica y poética la unión de sus planos. La espontaneidad del rodaje encuentra un orden necesario dentro las decisiones de montaje, pues Malick busca aquello que solo sirva realmente para su visión de la historia (Yamada, 2020). En la *Tabla 17*, se empieza a identificar el tipo de montaje que predomina en esta película.

Tabla 17
Tipo de montaje en A Hidden Life

Secuencias	Clásico	Analítico	Híbrido
S1	No	Sí	Sí
S2	No	Sí	Sí
S3	No	Sí	Sí
S4	No	Sí	Sí
S5	No	Sí	Sí

Nota. Elaboración propia

Como queda manifiesto, Malick usa como base de su película el denominado montaje analítico, aquel asociado a construir la unión de planos para generar un entendimiento y reflexión más profundo en el espectador. Lo podemos ver de ejemplo en la unión de planos de la secuencia de archivos inicial, donde intenta hilvanar una oda en clave de devoción al nazismo y la figura de Hitler como puede verse en la figura 35.

Figura 35



Nota. Fotogramas tomados de Malick, 2019, 0:01:53-0:03:28; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Esta propensión al montaje analítico le permite a Malick construir conexiones que hablen de encontrar la humanidad dentro del metraje rodado. Como señala Hintermann et al., lo que Malick trata de mostrar en su metraje es suscitar el color humano del alma, como si lo que estuviera realizando fueran pinturas, quiere que la película muestre un ser vivo en el tiempo, buscando dentro la sucesión de escenas su propia vitalidad (2015, p. 344).

Asimismo, se trata de ordenar dentro la enorme cantidad de material grabado una sucesión precisa a la visión de Malick. Por ello, que no hay montaje clásico en esta película, pero sí existe una mezcla interesante de partes en continuidad con montaje analítico. Esto se puede ver

en escenas como la prisión, los trabajos de campo, los recuerdos. A esto, es a lo que se ha llamado montaje híbrido, una adecuación al establecido montaje analítico de Malick de ciertos ritmos de continuidad para mantener una linealidad en la historia. Puesto que la película es mucho más narrativa clásica que sus anteriores películas, es que hay esta adecuación a mantener espacios y tiempos de montaje muy lineales y en continuidad. Pero valga la aclaración, estos funcionan para conectar el drama con la información histórica y verosímil, que se retrata en esta construcción de personaje y contexto con el montaje.

Por lo que el tipo de montaje que mantiene Malick es un montaje analítico con variaciones de continuidad para momentos de información. Para desarrollar por sus elementos como construye esta forma de montaje en la *Tabla 18* se analizan las propiedades del encuadre señaladas por Wu et al. (2018). Estas propiedades tienen que ver con la relación de tamaños de plano, los ángulos de cámara, el tipo de composición y la cantidad de actores en el plano.

Tabla 18
Patrón propiedades de encuadre A Hidden Life

Secuencias	Tamaño plano	Ángulo cámara	Composición encuadre	Número actores
S1	Sí lo mantiene	Sí en archivo, en película no	Sí, mantiene proporciones	Entre 1 y 4 en película. En archivo son miles.
S2	Sí lo mantiene	Los varía en espacios interiores. Mantiene en exteriores. Varía con personajes.	Sí, mantiene proporciones	Entre 1 y 5
S3	Mantiene en momentos de calma. Varía en momentos de tensión	Los varía en espacios interiores. Mantiene en exteriores.	Sí, mantiene proporciones Pero también varía composiciones con cortes	Entre 1 y más de 10. En archivo son 1-5

Tabla 18
Patrón propiedades de encuadre A Hidden Life

Secuencias	Tamaño plano	Ángulo cámara	Composición encuadre	Número actores
		Varía con personajes y tensiones.		
S4	Mantiene en momentos de calma. Varía en momentos de tensión	Los varía en espacios interiores. Varía en exteriores y con subjetivas.	Sí, mantiene proporciones Pero también varía composiciones con cortes	Entre 1 y más de 10
S5	Sí lo mantiene	Sí, los mantiene	Sí, mantiene proporciones	Entre 1 y 4

Nota. Elaboración propia

Como se muestra en los resultados en la S1 el tamaño de plano se mantiene, los ángulos de cámara varían en las tomas de archivo, véase Figura 35 como referencia, pero no en la historia del protagonista. Asimismo, la composición del encuadre no varía y el número de actores por escena es reducido, más no así en las tomas de archivo donde se ve la presencia de miles en los encuadres generales. En S2, aumentan la cantidad de actores y los ángulos empiezan a manifestarse con mayor variación en los interiores y en conexión a lo que viven los personajes. Se pueden ver Figura 36 y Figura 37 para ver esta construcción de planos en montaje.

Figura 36



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:26:46; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Figura 37



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:32:06; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

Estas variaciones tienen un sentido porque ya sido trastocado el mundo ordinario del protagonista y hay mucha tensión y ansiedad por saber si será reclutado y cómo él responderá a este llamado, pues ya decidió que no jurará lealtad ni al nazismo o Hitler. De ahí que los ángulos y la cantidad de personajes también presenta más ritmo y cambios en S2.

En S3 los tamaños de plano, los ángulos, la composición y la cantidad de actores en encuadre aumenta enormemente. Esto porque el protagonista ya fue reclutado y empieza el martirio de sus decisiones. De ahí que el ritmo analítico del montaje tiene mayor cambio, interacción entre cortes con tamaños de planos diferentes, composiciones de acuerdo a los espacios interiores y exteriores. Y los actores son numerosos en el sanatorio mental y la prisión, y en las escenas donde la esposa es maltratada por la comunidad del pueblo acusando de traidor al protagonista.

Nótese que este aumento de tamaño, ángulos, composiciones y número de actores se enlaza con un ritmo trepidante para el montaje analítico, ya que la tensión y la amenaza están en todo apogeo, y las tribulaciones del protagonista y su esposa están disparados en esta secuencia. La

agitación que tienen internamente se refleja en esta construcción plástica de variaciones entre cortes y cortes.

Nuevamente en S4 vuelve a introducirse una calma con la aparición del viejo amigo de entrenamiento, lo cual le da un respiro al sufrimiento y violencia de la prisión para el protagonista. Esta calma está reflejada en el montaje con la similitud de los tamaños de plano y composiciones. Pero que luego con la tensión del juicio y la sentencia de muerte se vuelve a agudizar los cambios en tamaños de planos, ángulo, composiciones y cantidad de actores. De esta forma, queda evidente que Malick con su montaje analítico construye una sinfonía de ritmo de edición, donde lleva la tensión rítmica en aumento, propone una pausa, y coloca el estrepitoso clímax, que llega finalmente con la altísima variación de planos, ángulos, composiciones y actores en la muerte por guillotina al final de S4.

En S5 como el epílogo, regresa a una variación calmada pero ahora con un ritmo más lúgubre, hay calma, pero es la pausa del duelo, no de la paz. Los actores por escena se reducen a pocos, y los tamaños de plano, ángulo y composiciones no se alteran. Pero ahora cargan el peso de todo el drama ya expiado con el sacrificio del personaje siguiendo sus valores. Una lección que los miembros restantes del pueblo reciben con congoja, y que la esposa retiene con dolor y esperanza de una nueva oportunidad de estar otra vez juntos. Esta alegoría de ritmo de montaje conectado a un ritmo musical, es parte de los efectos que busca Malick con su montaje analítico.

En la *Tabla 19*, se desarrollan las propiedades de relaciones entre tomas, que construyen estos enlaces para un montaje analítico de ritmo variado que lleva del mundo ordinario del protagonista hasta su sacrificio vital, y el posterior epílogo.

Tabla 19
Patrón de relaciones de tomas en A Hidden Life

Secuencias	Cambio tamaño plano	Cambio ángulo plano	Similaridad o movimiento	Continuidad actores
S1	No usual	No usual	Movimientos de cámara o personajes	No continuidad.
S2	No usual	No usual	Movimientos de cámara o personajes	No continuidad.
S3	Sí	Sí	Movimientos de cámara o personajes	No continuidad.
S4	Sí	Sí	Movimientos de cámara o personajes	No continuidad.
S5	No usual	Sí	Movimientos de cámara o personajes	No continuidad.

Nota. Elaboración propia

Como se señala anteriormente, el ritmo de montaje construye en Malick un proceso uniforme al inicio durante las S1 y S2, que luego empieza a modificarse para introducir más variaciones desde S3 y S4, para luego volver a presentar una nueva calma más lóbrega en S5. Este movimiento de ritmos en el montaje analítico se puede confirmar al estudiar la conexión entre planos de las 5 secuencias en que fue dividida la película. Notando que como parte del patrón de desarrollo mantiene el dinamismo del movimiento de cámara y personajes, así como una apuesta por la no continuidad y variación de cantidad de actores.

Es decir, como señala Patterson Malick apuesta por construir en su narración un hilo sofisticado de ritmos para historias de larga duración, esto le sirve para crear cargas emocionales entre los distintos estados de conciencia de sus personajes (2007, p. 116). Esto se conecta con la extensión de casi tres horas de la película, y también la conexión de estados claramente identificables entre S1 y S2, donde la ansiedad sucede en el pueblo, y de S3 y S4, donde la tortura y la violencia sucede en prisión. De ahí que estas cargas emocionales van muy conectadas con las variaciones entre tamaños de planos y de ángulos de cámara entre ambas agrupaciones de secuencias.

Asimismo, el aparente regreso a un estado original tiene que ver con el cierre de la historia con un epílogo donde se ven los efectos de la muerte del protagonista en el pueblo y su esposa. Esto se relaciona también con lo propuesto con Patterson que explica que Malick ya desde sus primeras películas construye patrones rítmicos muy organizados en su montaje, mostrando un aparente fuera de control entre la sucesión de planos y sonidos (2007, p.122). Esto denota una doble dimensión, primera habla del caos de los estados emocionales en la vida de los personajes, con estas variaciones de tamaños de plano y ángulos. Y segundo, acompañando el caos, hay patrones rítmicos muy establecidos como si en la profundidad de este caos hubiera un plan eterno establecido, esto se ve en la inalterabilidad de los movimientos de cámara y la no continuidad a lo largo de la película.

Como resumen del análisis sobre el montaje de la película se menciona lo siguiente. Primero, que hay propensión al montaje analítico para construir una asociación de ideas que den vitalidad y algo que en Malick se ha denominado, mostrar el color humano de sus personajes. Este montaje es determinado por la cantidad de material rodado por esta búsqueda de espontaneidad. De igual manera, al procurar construir una linealidad narrativa utiliza estrategias de continuidad, pero solo para transmitir información y verosimilitud acerca los hechos históricos de la película. Esto le da una narrativa más clásica que a sus anteriores trabajos. Por lo que se muestra un tipo de montaje analítico con variaciones de continuidad para momentos de información. Segundo, Malick construye con su montaje analítico una sinfonía de ritmo de edición, donde lleva la tensión rítmica en aumento, luego propone una pausa, y remata con un estrepitoso clímax, que lleva a la variación de planos, ángulos, composiciones y actores en la muerte por guillotina del protagonista. La elección de este ritmo tiene la forma de presentación de cargas emocionales a través del ritmo del montaje analítico.

Tercero, se presenta una doble dimensión dialéctica. En un lado, hay en la vida de su protagonista hay un caos por los sufrimientos y dolores del encierro, y en otro lado, debajo de este caos hay una calma y patrón muy similar a un plan eterno establecido. Se puede argüir que esta doble dimensión conecta el caos a lo corporal y material, mientras la calma y lo establecido están conectados con el espíritu, lo eterno y lo sagrado. Dejando con esto evidente el tema espiritual de la película a través del montaje. Terminado el análisis de esta categoría, queda revisar la última.



4.4 Resultados de la construcción de personajes en *A Hidden Life*

Se dice que Malick suele complementar vacíos narrativos o historias sin mayor conexión con imágenes bellas y música muy emocionante (Patterson, 2007; Michaels, 2009; Hintermann, 2015; Batcho, 2018). Esta aseveración que solo ensalza el preciosismo de Malick para menoscabar su dramaturgia, sirve para el debate de lo que Malick propone al construir historias. Según su estilo, él no apuesta por historias de entendimiento sencillo con giros y acciones del esquema clásico en la trama, en su lugar él suele construir retratos de personajes desde su conflicto interno, para sumergirlos al sufrimiento por sus decisiones de vida y de ahí la propuesta de una redención con una nueva forma de ver el mundo (Michaels, 2009; Rybin, 2012; Maher, 2014; Russell, 2020; Yamada, 2020).

Para entender este proceso del estilo de Malick, en la *Tabla 20* se presenta la construcción de personajes en sus tres dimensiones para explorar las decisiones creativas al momento de diseñar el retrato de este campesino que termina asesinado por los nazis por sus convicciones personales contra el nazismo y la guerra, y quienes lo acompañan.

Tabla 20
Dimensiones de personaje en A Hidden Life

Personajes	Físico externo	Psicológico interno	Social contexto
Protagonista (Franz Jägerstätter)	Delgado, caucásico, fuerte, atractivo, edad madura, ropa pulcra, tonos oscuros salvo camisas.	Callado, introspectivo, religioso, de fuertes convicciones, amoroso, protector, buen hombre y amable.	Respetado y querido por pueblo y autoridades, Campesino responsable y trabajador. Inteligente y puede mantener a su familia.
Esposa (Fani Jägerstätter)	Delgada, caucásica, atractiva, vulnerable, ropa pulcra, tonos grises.	Responsable, trabajadora, devota al marido, inteligente, protectora de hijas, leal, necesita apoyo de esposo o hermana para estar bien.	Respetada e integrada al pueblo. Mamá responsable y trabajadora. Ama a su esposo, hijas y su hermana. Sufre mucho por la decisión de su esposo, soporta

Tabla 20
Dimensiones de personaje en A Hidden Life

Personajes	Físico externo	Psicológico interno	Social contexto
			miedos y ansiedad por él, y violencia por parte del pueblo.
Mamá	Anciana, caucásica, pequeña, ropa oscura.	Amable con todos. Cuando su hijo es reclutado cambia, severa, cruel con nuera.	Ama a su hijo, culpa a su nuera de la suerte de hijo. Sufre por lo que su hijo hace.
Alcalde	Mayor, caucásico, desprolijo, aspecto desarreglado, cuando bebe es desprolijo.	Amigable, bebedor, manipulador, colérico. Cobarde y sigue lo que dicen las masas.	Conversador y sociable. Sufre por terquedad de su amigo protagonista. Quiere convencerlo. Intenso en opiniones.
Sacerdote	Edad madura, caucásico, atractivo, usa levita religiosa, siempre pulcro.	Cauto, aconsejador, temeroso de Dios y los militares, preocupado por prójimo y reflexivo, cree en la justicia.	Es un mentor y aconseja. Suele pedir ayuda a superiores para guía. Actúa con desprendimiento en momentos más duros de la familia del protagonista.
Artista	Anciano, desprolijo, dientes desgastados, manos curtidas. Tonos claros en ropa	Profundo y filosófico, es quien le da la mayor lección sobre Cristo a protagonista.	Mentor con profundidad basada en su experiencia, solitario que comparte y muestra lo mejor que entiende de la vida. Le da fuerzas a protagonista.
Militares	De jóvenes a ancianos en rangos altos, fuertes, con cabello ralo, pulcros, uniformados.	Cruels, violentos, rígidos y desprecian a los débiles. Insensibles ante el sufrimiento de otros.	Cumplen órdenes, sufren por no poder hacer otra cosa. Cargan peso de sus acciones.
Reclusos	Variados, con deformidades, sucios, delgados y faltas de partes del cuerpo, débiles.	Sin control de emociones, callados, impulsivos, abatidos, deprimidos.	Destruídos por reclusión, no tienen raciocinio, o fuerza de voluntad. Son muy maltratados y sufren.
Habitantes pueblo	Variados, ropa pulcra o desprolija. Mujeres más arregladas, hombres más sucios.	Amables al inicio, luego se vuelven crueles y abusadores con familia protagonista. Finalizan con remordimiento.	Variados, amables al inicio, luego cambian cuando acusan al protagonista de traidor. Se mueven por prejuicios y son irracionales, muy emotivos.

Nota. Elaboración propia

Para empezar con el análisis de los personajes, lo primero es que el protagonista, Franz, tiene una construcción dramática análoga al último periodo de la vida Cristo y se puede notar como Malick en esta película ha construido un tipo de evangelio de convicciones, porque hace un símil religioso muy fuerte, entre las vicisitudes del protagonista por sus convicciones y lo que vivió Cristo en la crucifixión. Se puede interpretar en 3 momentos el desarrollo cristológico de personaje protagonista:

El primero es el mundo ordinario, donde conocemos el contexto de guerra para Alemania, la vida de campo, su familia, sus vecinos y su conexión con la naturaleza, especialmente las montañas y las nubes. Aquí, tiene un periodo de entrenamiento militar que le hace tomar conciencia de la amenaza cercana y que sus convicciones le impiden estar de acuerdo con las atrocidades del nazismo. Regresa a su pueblo y retoma su vida placentera.

El segundo es el calvario, donde surge la amenaza del reclutamiento para ir a la guerra, los miedos que lo circundan, los consejos y palabras de gente cercana a él, el apoyo a su familia, todos con miedo porque no se puede escapar del deber de la patria o, en todo caso, el poder del nazismo. Lo cual lo lleva a afrontar la responsabilidad de su decisión de no jurar lealtad ni formar parte de la guerra. Es reclutado, separado de su hogar, luego recluso y maltratado, violentado y quebrantado.

El tercero es el sacrificio, aquí recibe las últimas advertencias de todo el dolor y sufrimiento que está causando a su familia, lo que puede pasar con su esposa e hijas, recibe la mayor cantidad de tentaciones de abogados, militares, y el sacerdote para cambiar de opinión, además que las condiciones en prisión se han intensificado en su dureza. En este punto, recibe el apoyo

de su esposa que le indica que respetará su decisión, por ello mantiene su posición y se cumple su condena a muerte en la guillotina una mañana de agosto de 1943.

Sobre los conflictos internos, en el protagonista se puede identificar fuertemente el conflicto ético religioso. Esto se contrapone con su esposa, pues ella no pierde la fe o la creencia en lo que su esposo defiende. Empero, se visibiliza que ella es quien decide dejar que él acepte cuál es su destino. Ella no se va a imponer, deja que él tome su decisión y ella lo respeta, aunque eso la destruya y la haga sufrir. Por lo que, para él, su conflicto interno se agudiza con la angustia porque cargaría con la muerte de otras personas sobre sus hombros, si es que acepta ir a la guerra.

En tanto el conflicto de su esposa, se puede notar en ella primero el conflicto femenino que tiene al preocuparse de su familia, el hogar, los hijos, también le preocupa que su hermana está sola, que no tiene un hombre y no pueda formar su propio hogar y por eso la acoge. La esposa en sus acciones puede sacar adelante el hogar, pero sabe que necesita a su esposo cuando está lejos porque forma parte de su hogar, y es como que le falta una parte a ella si él no está. No piensa en que va perder a su ser amado, sino que el hogar se destruye. Ella muestra que está pensando siempre en el trabajo, en la cosecha, en el sembrío. Además, está conectada con la naturaleza desde un plano de hacer que las cosas funcionen, como una acción más práctica. Permanece sola cuando su esposo va al entrenamiento en S1, y luego cuando está encarcelado desde S3 hasta S4, y como viuda en S5. Lo cual señala el peso de la soledad al ser la pareja del protagonista. Esta soledad se complementa con una rutina de trabajo pesado, pero bajo el escenario de paisajes hermosos.

Por otro lado, el conflicto femenino con la madre del protagonista es que le preocupa que su hijo se vaya y deje solas a sus hijas, que no esté para sus hijas porque no es fácil crecer sin un padre. La amabilidad y buena disposición de la señora es trastocada con la noticia de la oposición del personaje a jurar lealtad al nazismo. Esta transformación la vuelve hostil y cruel con su nuera, echándole la culpa del cambio a su influencia, y que ella no ha sabido convencer a su esposo de lo mejor para su familia.

Justamente, las complicaciones para el protagonista empiezan con el arribo de las cartas de reclutamiento a los campesinos, donde pronto llegará una para él con seguridad. Este proceso es lento, siguiendo un esquema narrativo de presentar puntos de vista. Primero se expone el punto de vista de los habitantes del pueblo, algunos están confundidos porque no saben qué hacer, pero las autoridades, como el alcalde que es un amigo cercano del protagonista, están de acuerdo con salir a luchar por la patria. Los habitantes al parecer creen en la figura militar que minimiza a los disidentes o aquellos que piensan diferente.

El alcalde representa para el protagonista momentos donde hay tensión porque tienen formas de pensar distintas. El alcalde tratará de convencerlo a él, primero de hacer lo que se supone que es el deber. Y más adelante, cuando fracasa este argumento, lo quiere convencer por el hecho de no causar sufrimiento a su familia, porque lo pueden fusilar si no obedece. De alguna manera este personaje representa el engaño de la sociedad, la maldad, la autoridad equivocada, el poder.

Hay otros campesinos, generalmente de edad mayor, que tienen un aspecto trastornado, muy asustados y confundidos, que no están bien mentalmente y actúan de forma extraña por el miedo, y por el pánico no saben qué hacer. Estos testimonios variados darán su punto de vista

acerca de la situación de reclutamiento y lo que está sucediendo lejos. En las conversaciones breves que tiene el protagonista con estos ancianos mayores, se menciona más que la guerra, los temores internos y la oposición de bien y mal. Generando un drama cotidiano en el pueblo y sus habitantes, frente a las tribulaciones del protagonista que espera una carta de reclutamiento.

En este periplo, existe un personaje de un hombre que vive escondido en el bosque y que es una referencia muy sutil de que una opción que puede tener el protagonista cuando sea reclutado, es huir y esconderse como este hombre. La esposa le menciona en un diálogo, que podría ocultarse en el bosque, que no vaya y que sea un fugitivo. Y en S2 se cruza con este hombre fugitivo, y en su silencio el protagonista parece reflexionar sobre huir o acatar el reclutamiento.

En S2, también sucede una escena donde el protagonista habla con el sacerdote. Aquí él expresa su reflexión sobre que están matando gente inocente. Esto puede decirse que resume el pensamiento del protagonista y lo que le va a pasar, porque el sacerdote muy severo señala que su sacrificio no beneficia en nada, y le anticipa su final, porque va a ser fusilado si persiste con su oposición o continúa diciéndole a los demás lo que piensa de la guerra y los militares.

Entonces, el sacerdote resume lo que veremos más adelante en S3 y S4. Incluso en el vestuario, ambos vestidos de negro, introducen la idea de muerte como puede verse en la Figura 38. Luego de esta conversación, el protagonista sabe lo que sucederá y empieza a sufrir con mayor fuerza. Es como un Cristo que ya sabe que lo van a crucificar, y va directo hacia ese destino funesto.

Figura 38



Nota. Fotograma tomado de Malick, 2019, 0:26:53; Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures

La acción principal del protagonista ante el conflicto es oponerse a darle lealtad y apoyo al nazismo. Y la reacción del pueblo y los militares, ante esta decisión, será empezar con un hostigamiento y abuso progresivo. El alcalde y otros personajes del pueblo buscan empujarlo a que cambie de opinión. El protagonista no conversa, solo escucha lo que tienen que decir y continúa con sus labores. Un elemento interesante de puesta en escena asociada a estados de personaje, es que en la casa del protagonista siempre aparecen flores amarillas, para simbolizar la conexión de naturaleza y el brillo amarillo dentro del personaje, aún en estos momentos de espera e incertidumbre en S2.

Cuando el protagonista se acerca al Obispo, por intermedio del sacerdote, se ve la majestuosidad de la iglesia. El sermón que recibe en la iglesia señala: “el yunque recibe la fuerza del martillo” (Malick, 2019, 0:32:11). Es decir, el yunque no puede hacer nada más que aguantar el peso de ese golpe, y la satisfacción de su rol es que el yunque ayuda a formar a otros elementos o herramientas. Tiene una participación pasiva, lo que se comunica apunta a que todos tenemos un propósito, aunque no hagamos nada, estamos haciendo algo porque tenemos un rol.

Este preámbulo muy simbólico que comenta al evangelio por esta autoridad eclesiástica, lleva a una conversación con el Obispo. Quien, en su despacho, amplio, luminoso y lujoso, como reacción solo muestra indiferencia por la situación del protagonista, y que debe aceptar lo que es. Como autoridad eclesiástica le explica que él tiene un deber con la patria y ellos no pueden intervenir en eso.

Como personaje se ve a un Obispo desmoralizado, donde la Iglesia viene a ser un ente político, institucional y que tiene reglas y que se debe hacer caso a las autoridades políticas. El protagonista, entonces no encuentra una respuesta ni apoyo de esta autoridad moral, y saliendo de esta entrevista, él en un diálogo con su esposa señala que los religiosos también son amenazados por los nazis y tienen miedo por su vida, por lo que no pueden ir contra ellos.

Nuevamente en siguientes conversaciones entabla relación con los ancianos del pueblo, que le dan esta voz de sabiduría y congoja. Son los que ven con lucidez lo que está pasando con la guerra y la situación del nazismo. También aparecen los crucifijos como recordatorios del Cristo y lo que será su destino y su sacrificio.

En este punto se llega a la escena más importante desde el punto de vista autoral, la conversación del protagonista con el artista que está pintando la iglesia (Malick, 2019, 0:36:18 – 0:39:20). Esta conversación no gira en torno a la guerra, sino sobre el significado de las imágenes pintadas en los muros como frescos y cuál es la labor del artista que crea estas pinturas.

El artista crea estas imágenes para que la gente viaje a otros tiempos y piense en otras cosas. El artista se refiere a que carga su propia cruz, es decir, su sufrimiento está en hacer esas pinturas porque es su misión y rol. De ello, el artista hace lo que la gente quiere ver, pintar como ellos quieren imaginarse al Cristo. Y al final de su diálogo, dice que algún día pintará al verdadero Cristo, no como lo imagina la gente de la biblia o por sus creencias, sino al Cristo real. Y esto sirve de enlace con la referencia visual de un plano del protagonista. Es el vínculo visual directo entre el protagonista y Cristo, ambos reales y que afrontarán un calvario y sacrificio.

Esta secuencia es importante porque se presenta directamente la voz de Malick sobre la creatividad y sobre cuál es la visión del artista para él. Según Malick, se puede pensar que el artista debe crear empatía y admiradores para su arte, pero eso es lo falso. Por lo que, enlazando a la voz autoral, lo que Malick cree de su obra y está haciendo con su estilo creativo, es que el rol del autor es buscar la honestidad, crear al “protagonista real”. Habla también del trabajo creativo, al hacer referencia en como el autor hace soñar.

El artista explica al protagonista que pinta el sufrimiento de la pasión de Cristo, porque es su propio sufrimiento ya que tiene que dedicarse a eso para poder subsistir. De tal manera que el don también es una carga que lleva sufrimiento, la voz autoral vista como sueños de artista tienen un costo para materializarse en la vida ordinaria. El símil entre trabajo, cargas y sufrimiento, es marcado en las reflexiones del artista que también tiene en su rededor mucha luz y belleza visual.

A partir de esta conversación, en S2 empiezan los momentos de tensión, porque ya se reconoce al protagonista como el Cristo verdadero. En consonancia, los habitantes del pueblo empiezan

a ser más hostiles contra él y su familia, lo rechazan y lo cercan para que cambie su decisión y se someta al nazismo, que vendría a ser el camino del mal. Pero el protagonista mantiene su acción de oposición a los mandatos de lealtad al nazismo y las figuras militares endiosadas. Los diálogos en el protagonista se vuelven muy escasos, y la esposa empieza a aceptar la decisión que ya tomó: si lo reclutan él ira al cuartel, pero se va a negar a jurar lealtad al nazismo, por lo que los militares serán severos con él y le darán martirio, y quizá hasta muerte.

También los consejos de amigos, su propia madre y cuñada irán en la misma línea, que desista y cambie de opinión. Que van a la par de los últimos momentos en S2 donde la pareja va a compartir en la naturaleza. Prácticamente se están despidiendo y viven sus últimos momentos de cercanía. Esto se conecta con momentos de acoso y tensión por parte de habitantes del pueblo, donde la esposa es maltratada y a las niñas casi les pegan. Esto como un intento violento para convencerlo de que se pase a su lado. Pero luego hay un cambio a posiciones más razonables y de diálogo. Esta es la mayor tentación de estos antagonistas hacia la voluntad del protagonista, pues tales buscan reflejar la razón, argumentos y su humanidad para tentar el cambio en el protagonista. Sería una alegoría del demonio tentando al Cristo, diciéndole mira las razones de todo lo que van a sufrir quienes amas sino cedes.

En tanto, los militares empiezan a tener una participación más directa en S3 y S4, al presentarse muy severos y tajantes en la defensa de los principios del nazismo, y por consecuencia los ataques al protagonista por sus valores y conducta. Aquí a los militares se les presenta fuertes y atléticos, los más jóvenes. También hay guardias con obesidad y calvicie, pero estas diferencias las suelen complementar con mayor crueldad y abuso hacia los reclusos o el protagonista. Los oficiales de mayor rango, que son jefes o jueces, son personas mayores, en pleno control de sus facultades y con mucha seguridad, que nuevamente tratan de entender por

qué el protagonista no acepta jurar lealtad al nazismo. Entonces, ellos representan un nuevo cuestionamiento a las convicciones del protagonista, pero desde la visión de los ejecutores.

Son fríos, calculadores y aparentan insensibilidad, pero Malick con el montaje asocia planos donde se les puede ver sufrir o cargar mucho remordimiento por lo que están haciendo. Son los celadores que cumplen ordenes de un imperio, a semejanza de los romanos, pero no entienden el sentido de seguir estas órdenes y al parecer quieren aprender de la convicción del protagonista para hacer lo mismo con sus propias decisiones. Pero estos oficiales militares no obtienen nada, el protagonista solo comparte silencio o breves oraciones que nunca lo explican. Así quedan desamparados a su conciencia y el sufrimiento de las atrocidades que están cometiendo.

Por último, con los reclusos lo que Malick presenta es la marginalidad invencible. Siempre existirán los locos, los infelices, los prisioneros, los apátridas, todos ellos reunidos y maltratados por la milicia nazi, pero que conservan su sobrevivencia con la misma fuerza que el protagonista. Están doblegados, rotos y abusados, pero siguen caminando en los patios, siguen comiendo y siguen respirando. Así son un espejo de que el sufrimiento es muy vasto y hasta más cruento con otros que con el protagonista, pero sus vidas continúan, porque es un impulso muy instintivo.

Entre ser parcos y delirantes, han sido degradados a una condición animal, pero permanecen honestos en sus necesidades y sobrevivencia, a pesar del ambiente salvaje. Con ello le plantean una clara oposición al orden y la crueldad rígida de los nazis, son libres con miedo, con dolor, pero son más libres que estos militares uniformados que no saben por qué cumplen ordenes ni para qué.

De esta forma, se puede ver la creación de las líneas de evolución de los personajes para la narración de esta historia. Como se señaló, Malick no se concentra en crear tramas de giros y enganche, sino construir la realidad de personajes que en sus representaciones nos hablan de rasgos universales de la humanidad (Russell, 2020). Está el protagonista siendo un análogo de Cristo, la esposa devota y fiel, que soporta el sufrimiento y se avoca al trabajo y resolver en soledad las tribulaciones propias y lo que deja el esposo. La madre como un rol cambiante, que puede ser amable pero también cruel, influida por las circunstancias y sus creencias del amor y la seguridad de familia. El alcalde y los habitantes como la tentación para romper las convicciones del protagonista, y ser los antagonistas que más juzgan erróneamente a un antiguo amigo suyo. El sacerdote como un mentor restringido por la institución religiosa. El artista como un mentor más libre y filosófico que sirve de excusa para hablar del rol del artista y la voz autoral. Los militares como los celadores de armas y con poder, que no poseen convicción ni sentido en las órdenes que cumplen. Y finalmente los reclusos, como aquellos rotos, marginales y locos que han padecido mucho, pero siguen sobreviviendo porque al final son más invencibles que cualquiera de los anteriores, al estar libres por el sufrimiento y haber escapado de las condiciones de una sociedad equivocada.

Con esta revisión de las dimensiones del personaje en la *Tabla 21*, se pasa a evaluar las condiciones del arco y conflicto de manera breve para entender cómo se articula la presencia del personaje en las elecciones dramáticas que construyen la trama. Como señala Russell, lo que Malick plantea es más que una sucesión clara de acontecimientos que indiquen al espectador qué pasa en la historia, él suele apostar por una meditación sobre la existencia, conectada con los procesos internos y externos del personaje (2020, p. 99-100). Entonces en

esta disección de la trama se plantea entender como esta meditación sobre la existencia, o quizá la humanidad, llevan a plantear la construcción del conflicto y cambios del personaje.

Tabla 21
Arco y conflicto en A Hidden Life

Secuencias	Estado inicio y estado final	Acción activa y pasiva	Deseo y obstáculos
S1	Del culto a la guerra y Hitler, hacia la renovación de esperanzas en la pareja	Acciones activas y pasivas	Vivir en paz. Se opone la guerra
S2	Miedo por reclutamiento, hacia la desesperación por ya ser reclutado efectivamente	Acciones activas y pasivas	Poder evadir ir a la guerra. Se opone el deber de la patria que todos enuncian.
S3	Ser reclutado y vivir la violencia y el abuso, hacia la incertidumbre por lo que vendrá para su vida.	Acciones activas y pasivas	Oponerse a la lealtad a Hitler y la guerra. Se opone la practicidad de todos los demás personajes que lo llaman a cambiar de opinión.
S4	De la amistad y nuevos bríos de junio, hacia la muerte del protagonista	Acciones activas y pasivas	Mantenerse firme en decisión y afrontar la muerte. Se opone el dolor de su esposa, mamá, amigos, el miedo propio y la oscuridad de llevarse a un suicidio.
S5	Del flujo de la naturaleza a la promesa de la esposa de una nueva vida en las montañas con él.	Acciones activas y pasivas	El dolor de la pérdida del ser amado y sobrevivir. No hay oposición, se instala una salvación, la esperanza de encontrarse nuevamente.

Nota. Elaboración propia

Lo que podemos ver en S1 y S2 es la construcción del mundo ordinario, ya señalado con anterioridad, que permite que el personaje transite de un contexto de culto y endiosamiento a Hitler, y permanecer aislado en las montañas y nubes, a ser reclutado e introducido en la

decisión de obedecer y jurar lealtad a la patria y asesinar inocentes por la defensa de los valores del nazismo. El protagonista quiere la paz, se opone a la guerra, aprecia su vida en el campo donde trabaja y ha generado un ambiente familiar próspero y feliz, notando que le toma mucho trabajo físico y agotamiento hacerlo, pero lo hace por el bien de su familia. Es claro también en estas secuencias que se opone a jurar lealtad a una patria que comete atrocidades, marcando diferencias con lo que sus vecinos, amigos y hasta mamá le aconsejan. Nuevamente el miedo, la desesperación como efectos de tener convicción en la paz y cumplir con los valores propios, son estados que hablan de estos arcos de transformación. Algo que se puede notar a lo largo de la película es que las acciones pasivas y acciones activas del personaje se suceden de acuerdo a las tensiones y momentos climáticos.

Con el reclutamiento que inicia S3, el giro tiene que ver con cómo el contexto cambiará para el protagonista pues ahora deberá afrontar directamente, en carne viva se podría decir, su conflicto y oposición al nazismo. En este punto hay una frase que lo cuestiona aún más. Esta dice: “Tiene derecho un hombre a dejarse matar, eso también es pecado” (Malick, 2019, 0:59:26). Porque con su oposición está cometiendo en la práctica un suicidio, y se cuestiona si ello está bien. Eso es un poderoso cuestionamiento interno, porque el dilema se amplía de si obedezco o no obedezco, a que surge la reflexión de si esto es suicidio, entonces se iría al infierno. En este punto empieza el martirio también en el pueblo contra su familia, se atestigua la desgracia y aislamiento para su esposa, su madre, sus hijas. Se hace muy evidente que es lo que dejará él tras su condena y muerte.

Con su negativa a jurar lealtad al nazismo, empieza el arco donde empieza a vivir la violencia que origina una incertidumbre por lo que podrá suceder, pierde el control de su futuro, está a merced de sus ejecutores militares por sus convicciones. Es golpeado, lo detienen y es llevado

a un reclusorio mental donde se recluyen a prisioneros de guerra y personas con alteraciones. Aquí empieza su tortura, como el Cristo, pero se comunica con su voz en off totalmente, y se escuchan las cartas que le escribe a su esposa. Él cuenta cómo le va, que está rodeado de gente muy vulnerable, orates, extranjeros, enfermos y discapacitados.

Y hace una comparación de que ha caído en lo más bajo, pero se da cuenta de que, a pesar de su sufrimiento, ha sido afortunado porque esta gente ha sufrido mucho más que él. Los momentos de maltratos, insultos, golpes empezarán a abundar en su rutina. Ello se contrapone con lo que relata su esposa en sus cartas, que le cuenta cómo les va en su casa y sin él. La esposa en una actividad de mucho trabajo, con las niñas extrañándolo, siendo un mundo muy opuesto, pero con sufrimiento también.

En el sanatorio, será visitado por un fiscal para entender su pensamiento, más que convencerlo que cambie. La intención es preguntar por qué lo hace, y lo inútil de su gesto porque nadie sabe que está en prisión. Esto para cuestionarlo desde una perspectiva más dialéctica. Los personajes aquí razonarán con él, le dirán que la maldad ha sido creada por Dios también y que toda su postura es terquedad inútil. Esto sirve para refrescar como el resto de su mundo no soporta la convicción del protagonista. Esta oposición a la guerra y a Hitler, se le trata como una terquedad, o una irracionalidad. Porque es tan sencillo cambiar de opinión y mentir, así que él está perdiendo demasiado por una decisión juzgada como caprichosa, cuando podría ser más práctico y salvarse a él y su familia.

También vale notar que este encierro en S3 es muy luminoso, con los puntos de brillo conectados con ventanas y tragaluces, algo ya mencionado con anterioridad en el estilo visual.

Ello parece ir conectado con la construcción de la fuerza de voluntad que aún mantiene el protagonista en este punto.

En el desarrollo de S3 también es llevado a una prisión por haber traicionado a la patria, en este punto se verá complementado con escenas donde a la esposa la marginan más de la comunidad, las mujeres se burlan de ella, los hombres son violentos. En S4 aparenta una reconciliación con la vitalidad con la aparición de un viejo amigo de entrenamiento, pero ello solo es un estado inicial conectado con el mes de junio, el verano y luz solar, que luego vendrá a ser reemplazado por la sombría condena a muerte y ejecución. Queda enfatizado por Malick, que al mantenerse firme su decisión, deberá afrontar la muerte y, sobre todo, el sufrimiento de causarle dolor a su esposa, sus hijas, su mamá, y sus amigos por esta oposición suicida.

Finalmente, en S5 la naturaleza aparece como una promesa de salvación. El protagonista muerto está ya mezclado con los elementos de la naturaleza. Hay que notar como lo acuático es algo importante en el estilo de Malick, pues el plano del río fluyendo inmediatamente después de la ejecución habla de este flujo eterno del agua, que va de las montañas al océano en continuo. El protagonista ya es parte de ese flujo. El dolor de haber perdido a un ser amado, tiene un efecto de duelo, soledad, tristeza y sobrevivencia, que tiene como única respuesta la promesa de salvación, la pareja volverá a verse en las montañas. El sacrificio volvió eterno al protagonista y su esposa, ambos se reencontrarán es la promesa que le hace su esposa en voz en off, su familia seguirá con sus hijas y sus propias historias. Y, sobre todo, la vida oculta que vivió ya dejó de serlo cuando Malick escogió hacerle una película poniéndole nombre y honestidad a su historia. Malick pintó a un Cristo real, porque tiene libertad y voz autoral.

En la *Tabla 22*, se procede a evaluar la propuesta de paradigma lector (Russell, 2020) para el entendimiento de los procesos creativos que finalmente asientan, la construcción de estilo narrativo de Malick en sus obras, específicamente adecuadas a esta historia.

Tabla 22

Paradigma lector respuesta en A Hidden Life

Secuencias	Sujeto en secuencia	Revisión en secuencia	Nuevo sujeto en secuencia
S1	Vive bien, en paz, es feliz, está en un lugar de montañas con su familia y está realizado.	La guerra y el servicio militar hablan de que no están lejos de la muerte y la violencia	Regresa a casa con la ilusión de que no les pasará nada y seguirán viviendo su vida pacífica.
S2	El temor de ser reclutado y que la guerra ya llegó a su pueblo	Enfrenta los consejos y reflexiones de varios personajes, que lo cuestionan por su negación al deber de la patria e ir a la guerra jurando lealtad a Hitler.	Está acongojado, impotente, sin control de su vida y con mucho miedo por lo que vendrá cuando sea reclutado. Ha empezado a ser tratado de forma inamistosa y lo ven mal en su pueblo. Solo su esposa lo apoya.
S3	La realidad de que está reclutado y su oposición a jurar lealtad. Esto lo lleva a ser encarcelado y maltratado.	Sufre abuso, violencia, martirio y es visto como alguien irracional por no hacer algo ordinario y mentir en su juramento. Su familia también es abusada y maltratada, él no lo ve directamente, pero lo intuye. Hay mucho sufrimiento, encierro, dolor, martirios. Pero aguanta porque tiene esperanza. Su esposa también soporta el doble sufrimiento, por su esposo y por lo que le hace el pueblo.	Al llegar junio, tiene esperanza y siente que, aunque tiene incertidumbre pues ese mes depara cambios y mucho optimismo. Ha soportado mucho dolor y encuentra a un viejo amigo en prisión. Se vuelve su soporte y la soledad desaparece. Vuelve a sonreír y jugar.
S4	El compartir la carga del encierro y la prisión le da más fuerza y ganas para	Es enjuiciado y condenado a muerte. Su esposa y amigos intentan verlo y salvarlo y él con dolor mantiene su decisión, sobre todo porque la	Con dolor y mucho miedo, llega a su última hora. Muere.

Tabla 22
Paradigma lector respuesta en A Hidden Life

Secuencias	Sujeto en secuencia	Revisión en secuencia	Nuevo sujeto en secuencia
	afrontar lo que viene: su juicio.	esposa le asegura que lo apoyará. Enfrenta su hora más oscura, el día previo a la sentencia.	
S5	La naturaleza fluye y continúa, los que lo quisieron están en duelo.	La esposa reflexiona, sobre el dolor y le promete que lo volverá a ver.	La montaña como lugar sagrado donde vivió, estuvo cerca de las nubes y volverá a juntarse con su esposa otra vez, de otra forma.

Nota. Elaboración propia

Russell, señala que para entender la narración de Malick hay que comprender la construcción de significado en un proceso transaccional de tres estados: el sujeto inicial, la revisión por influencias internas o externas de este sujeto, y la aparición de nuevo sujeto tras la revisión (2020, p. 102). Al revisar la tabla se nota que el Sujeto en S1 es la vida en paz, en S2 el miedo a ser reclutado, en S3 la decisión de no obedecer y ser encarcelado, en S4 el compartir el encierro con un viejo amigo, y en S5, el flujo acuático en la naturaleza. Estas formas de sujeto inicial son trastocadas por conflictos internos y acciones de quienes lo rodean. De tal forma que la revisión es un estado relacional y cambiante donde el caos de la vida genera sufrimiento, y modela a este sujeto inicial ya señalado.

Tras la revisión, el nuevo sujeto en S1 tiene la ilusión de que lo peor ya pasó y vivirá en paz. En S2 el nuevo sujeto, afronta el miedo de que no tiene control, tiene mucho miedo, es juzgado y su esposa le da el único apoyo. Luego en S3 para el nuevo sujeto, vuelve junio y tiene la esperanza de que todo puede mejorar, además que está acompañado por un viejo amigo y sonrío nuevamente. Pero en S4 el nuevo sujeto, afronta la hora más oscura posible y muere. Finalmente, en S5 el nuevo sujeto es inmarcesible y eterno, pues ya como flujo está en la

naturaleza y en este mundo ordinario nuevo tras su muerte, las cosas serán como antes de alguna manera, en las montañas y cerca de las nubes se reencontrará con su esposa.

Por ello, vemos que esta evolución de tres estados sirve para decodificar los sentidos narrativos que Malick quiere construir para darle al espectador su retrato de un Cristo real, no el de la biblia, sino de alguien que no tiene lo mismo que otros y que logra con su sacrificio volverse un hombre oculto en la naturaleza, fluyendo con los elementos y de alguna manera salvándose a sí mismo y a su familia. Pues, aunque históricamente en su tiempo fue juzgado, maltratado y asesinado, su convicción estuvo del lado correcto ya que evitó que su él y su familia carguen para siempre con el estigma de haber apoyado al nazismo y a Hitler. Eso lo volvió un Cristo real como héroe de salvación, pues se convirtió en un hombre bueno que no cedió ante la tentación y se sacrificó por ello. Y es en el desarrollo del paradigma lector respuesta que se comprende a cabalidad, el gran sentido de lo que contó Malick en esta película.

Como síntesis del análisis de construcción de personajes se menciona que primero Malick construye a personajes en historias, para representar sus evoluciones y conflictos en medio del sufrimiento. En esta película construyó a un Cristo real, con una serie de analogías en las dimensiones del protagonista, sus acciones, sus conflictos, sus arcos de transformación, y los personajes que lo acompañan. Este personaje es expuesto en una estrategia de meditación sobre la existencia humana a través de estas vicisitudes de oponerse a la guerra y el nazismo, lo que lo sacó de un mundo ordinario y pacífico a un calvario y sacrificio. Esto lleva a crear un alegato de promesa de salvación y eternidad con la naturaleza al seguir el camino de las convicciones, aunque eso cause dolor y sufrimiento en el presente de los personajes. Creando un evangelio sobre un hombre bueno, un héroe contra la guerra.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Las películas de Malick tratan de meditar sobre las vidas humanas, y como la profundidad de un sentido de esta existencia, transita por el sufrimiento. En *A Hidden Life*, esta premisa muy mencionada entre varias expertas y académicos sobre Malick, vuelve a repetirse. Aquí, se conecta con la crudeza de la guerra y la construcción del camino de sacrificio de un campesino entre las montañas austriacas y la capital alemana a inicios de los años cuarenta.

Tras revisar los resultados, se vuelve a mencionar que el objetivo central de investigación de esta tesis es: *Reconocer el uso que hace Terrence Malick de su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral*. Para ello se utilizó como objeto de estudio la película *A Hidden Life*. Y se enunciaron cuatro objetivos específicos: identificar el estilo visual, identificar el estilo sonoro, identificar el montaje e identificar la construcción de personajes.

Los principales hallazgos de estas categorías de análisis son los siguientes. En el estilo visual de *A Hidden Life*, se señala que Malick une al personaje y la naturaleza a través de recursos como el espacio, los colores, los ángulos, las líneas y las formas. Esto además es acompañado por un embellecimiento visual de las actividades de trabajo, del encierro, de los pesares del protagonista y su familia. Estas preciosistas composiciones utilizan el ritmo que da el movimiento de cámara, entre repeticiones y alternancias, para generar más conexiones entre los estados internos de sus personajes y el contexto de las escenas. A ello, utiliza el sello personal de su predilección por la iluminación natural y conectar los interiores a puntos de luz en ventanas que compensa con sutiles luces artificiales, para generar un balance híbrido. Lo cual muestra a una apuesta por la mayor naturalidad lumínica posible que emparenta con la honestidad de sus personajes.

En el estilo sonoro de *A Hidden Life*, el uso preponderante de la voz en off de los personajes narrando sus estados internos, pensamientos y valores, permite construir con la estrategia de la acusmática, los campos activos y pasivos, un vínculo telepático entre el protagonista y su esposa. Esto es muy notorio luego de que son separados por el encierro de él. Este entrelazamiento sonoro, con el uso de ambiencias, efectos, silencios nos crean dos dimensiones sonoras muy significativas, la primera es un espacio espiritual y la segunda es una temporalidad mundana. Esta bidimensionalidad sonora espacial, Malick se encarga de remarcarla con la música de orquesta extradiegética y de tonalidad sacra angelical que suele colocar, lo cual construye más sensorialidad en las escenas. Ello parece crear una sinfonía de vida con los elementos de la banda sonora, para que la audiencia sienta y con ello experimente las reflexiones de los personajes en tensión y sufrimiento.

En el montaje de *A Hidden Life*, Malick usa el montaje analítico para crear una asociación de ideas e imágenes-movimientos y sonidos-visionados, lo cual en esencia son apuestas formales para crear vitalidad, y lo que suelen atribuir como color humano en el estilo de Malick. Esta construcción en apariencia muy intelectual, en realidad es parte de una elección del ritmo y la espontaneidad en el continuo enhebrar la historia durante el montaje. Se reconoce que el montaje analítico, además es acompañado por continuidades y estrategias de narración clásica que funcionan para transmitir información histórica y verosímil. A su vez el ritmo de montaje, tiene una función de crear cargas emocionales, con la alternancia de momentos de calma y momentos de caos y sufrimiento. Lo cual es una estrategia dialéctica entre dos dimensiones, la primera tiene que mostrar un ritmo donde el protagonista experimenta sufrimientos y dolores de la vida, la segunda, debajo del caos hay una calma y la seguridad de seguir un plan eterno ya establecido. Lo cual genera un diálogo entre lo corporal y material, frente al espíritu, lo eterno y lo sagrado.

En la construcción de personajes de *A Hidden Life*, Malick configura a sus personajes para atravesar el sufrimiento. En esta película construye un Cristo real en el protagonista, que vivirá un proceso de calvario y sacrificio, por su oposición a obedecer al nazismo y la cultura de guerra que se vivía en Alemania. Las acciones y decisiones que toma, así como las tentaciones e incompreensión toma la forma de un alegato sobre como la sociedad de entonces, y quizá hoy, es incapaz de reconocer a un hombre bueno y recto. Con esta trama, lo que hace Malick es transitar lo que vive el protagonista y su familia, en una promesa de salvación y eternidad con la naturaleza al seguir el camino de las convicciones basadas en una verdad interna. Incluso, teniendo el alto costo de causar dolor y sufrimiento en el presente de sus seres amados. Crea de esta manera con el protagonista y quienes lo acompañan, un evangelio sobre un hombre bueno, un héroe contra la guerra que llega a la salvación eterna.

Con la exposición de estos resultados se puede reconocer que efectivamente Malick utiliza su libertad creativa para construir su voz autoral en esta su última película, que no sigue muchos de los supuestos de trabajos previos, ya que trata temas históricos, un personaje que existió, opta por alejarse de actores de Hollywood para el reparto o el utilizar estrategias de narración clásica en su trama. Por lo que los objetivos de investigación fueron alcanzados y se puede llegar a reconocer lo buscado en Malick.

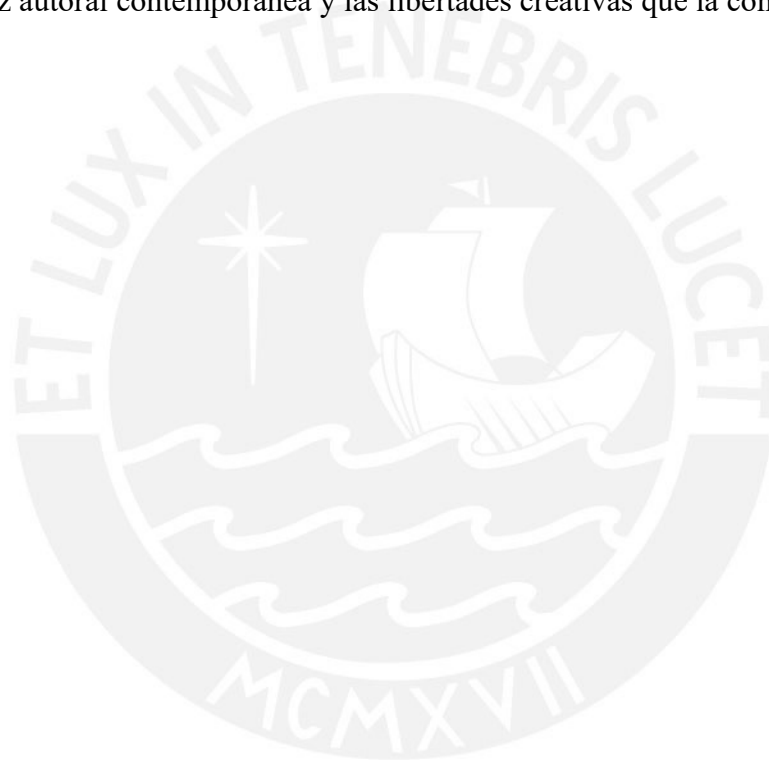
Es así, que la recurrencia de su tipo de montaje, los personajes atados al sufrimiento, el estilo visual y sonoro, llevan a establecer la autonomía de Malick para seguir contando historias en su estilo y estética. Lo cual habla de la afirmación de una voz autoral en vigencia en esta década. Algo que es muy resaltante para un miembro de Hollywood, pues hoy se vive en la cinematografía estadounidense una cultura de remakes y secuelas, de efectos visuales e historias rápidas, y en especial el estigma que no se permite que directores sigan trabajando y

dirigiendo teniendo más de 70 u 80 años. Malick pertenece a ese escasísimo grupo en Hollywood porque tiene una voz autoral posicionada y respetada en su entorno. Y esta voz autoral tiene su razón en el uso recurrente de su libertad creativa.

Tras sintetizar los resultados y su enlace con los objetivos, cabe mencionar las limitaciones de esta investigación. Empezando porque es una investigación individual sobre la voz autoral, usando la película de un director extravagante y que no da información de sus procesos creativos. Sobre esto, el no tener entrevistas recientes o material que recoja el pensamiento de Malick directamente, coloca una alta carga de interpretación a su obra. Esto se ha buscado contener con el instrumento y la constatación con teoría de expertos y expertas sobre Malick. También, se menciona la tendencia de muchas investigaciones sobre las conexiones filosóficas y el cine de Malick, ello puede acortar otros puntos de vista para ver a este director, por lo que más teoría sobre Malick lejos de argumentos filosóficos se echa de menos. Además, los excesivos costos de material sobre Malick, generalmente en inglés, pues es poco lo que se investiga de él en español, convierten a esta tesis en una inversión en recursos bibliográficos. Igual el tiempo, entre el trabajo, los deberes familiares y otras actividades, ha dejado que esta tesis tome el tiempo largo para concluirse y finalmente, con mucha satisfacción, presentarse.

Por último, como recomendaciones, sería interesante explorar en futuras investigaciones otras dimensiones de la voz autoral y las libertades creativas, por ejemplo, la conjunción de estas con el uso del diseño de producción, la dirección de arte, de estrategias de dirección y *blocking*, o de las nuevas tecnologías como realidad aumentada, 3D, el uso de inteligencias artificiales para la creación de imágenes o sonidos, entre otras. También sería meritorio explorar como se construyen nuevas voces en un entorno muy cambiante y competitivo como el actual entre directores o directoras más jóvenes. Y en esta línea, se hace relevante seguir investigando la

creación de voces autorales y el tipo de libertades que experimentan directoras, miembros de la comunidad LGBTQ y minorías sociales. Por último, un estudio más comparativo entre voces autorales y libertades creativas fuera de Hollywood, en los espacios de directores y directoras que crean y producen en Europa, América Latina, Caribe, África y Asia. Este es un enorme campo, pues en otros espacios cinematográficos donde los presupuestos pueden ser más restrictivos, podría haber una propensión a mayores libertades creativas y la aparición de más voces autorales. Esta posibilidad es de por sí un campo inexplorado y muy interesante para indagar en la voz autoral contemporánea y las libertades creativas que la construyen.



REFERENCIAS

- Abela, J. A. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada*. Fundación Centro de Estudios Andaluces.
<https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/tecnicas-de-analisis-de-contenido-una-revision-actualizada>
- Alzola, P. (2016). Al encuentro de la muerte: una lectura del primer cine de Terrence Malick desde la filosofía de Martin Heidegger. En *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, (20), 19-88. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6745769>
- Andrew, D. (1992). The Unauthorized Auteur Today. En J. Collins, H. Radner & A. Preacher Collins (Eds.), *Film Theory Goes to the Movies* (pp. 77–85). Routledge.
- Ariza, J. (2003). *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX* (Vol. 39). Univ de Castilla La Mancha.
- Arp, R., & Brace, P. (2011). "The Owls Are Not What They Seem": The Logic of Lynch's World. En W. J. Devlin & S. Biderman (Eds.), *The philosophy of David Lynch* (pp. 7–24). University Press of Kentucky.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós.
- Batcho, J. (2018). *Terrence Malick's unseeing cinema: Memory, time and audibility*. Springer.
- Bazin, A. (2004). 'The evolution of the language of cinema'. En *What Is Cinema? Volume I* (pp. 23-40). University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520931251-006>
- Bazin, A. (2008). ¿Cómo se puede ser hitchcock-hawksiano? *Cahiers du cinéma: España*, (17), 90-91.
- Bazin, A. (2009). De la politique des auteurs. En P. Graham y G. Vincendeau (Eds.). *The French New Wave: Critical Landmarks*. Bloomsbury Publishing. (Obra original publicada en 1957)
- Blasi, G. (2019). From Myth, Tragedy and Narrative to Allegory, Trauerspiel and Film in Badlands and Days of Heaven. En *The Work of Terrence Malick* (pp. 49-76). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048541515-003>
- Block, B. (2020). *The visual story: Creating the visual structure of film, TV, and digital media*. Routledge.

- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós
- Bordwell, D. (2011). *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment* (2^a ed.). Irvington Way Institute Press.
<http://www.davidbordwell.net/books/planethongkong-davidbordwell-110111.pdf>
- Bordwell, D. (2013). *Narration in the fiction film*. Routledge.
- Bruckert, A., Christie, M., & Le Meur, O. (2022). Where to look at the movies: Analyzing visual attention to understand movie editing. *Behavior Research Methods*, 1-20.
- Buckland, W. & Fairfax, D., (Eds.). (2017). *Conversations with Christian Metz: Selected interviews on film theory (1970-1991)*. Amsterdam University Press.
- Burke, S. (1992). *Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh University Press.
- Cahir, L. C. (2014). *Literature into film: theory and practical approaches*. McFarland.
- Chion, M. (1993). *Audiovision*. Paidós.
- Cranberries, The. (1993). Dreams [Canción]. En *Everybody Else Is Doing It, So Why Can't We?*. Island Records
- Critchley S. (2005). Calm: On Terrence Malick's The Thin Red Line. En Read R. & J. Goodenough (Eds.), *Film as Philosophy* (pp. 133–148). Palgrave Macmillan
https://doi.org/10.1057/9780230524262_8
- Comey, J. (2012). *The art of film acting: a guide for actors and directors*. Routledge.
- Creswell, J. (2009). *Research Design. Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Sage.
- Cronin, P. (27 de septiembre de 2022). *New Terrence Malick interview*. The John Bleasdale Universe. <https://www.johnbleasdale.com/blog/new-terrence-malick-interview>
- David Lynch Foundation. (17 de marzo de 2016). *David Lynch - Meditation, Creativity, Peace; Documentary of a 16 Country Tour [OFFICIAL]* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BH4qD5Fzyjk>
- Dancyger, K. (2006). *The Director's Idea: The Path to Great Directing*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780080465081>

- Demiray, B. G. (2014). Authorship in cinema: author & reader. *CINEJ Cinema Journal*, 4(1), 4-19. <https://doi.org/10.5195/cinej.2014.62>
- DeKoven, L. (2006). *Changing Direction: A Practical Approach to Directing Actors in Film and Theatre: Foreword by Ang Lee*. Routledge.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento* (Vol. 1). Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo* (Vol. 2). Paidós.
- Donovan, S., Zadworna-Fjellestad, D., & Lundén, R. (Eds.). (2008). *Authority matters: Rethinking the theory and practice of authorship* (Vol. 43). Rodopi.
- Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Field, S. (2010). *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fijo Cortés, A. (2017). La naturaleza agraciada en el cine de Terrence Malick. Claves de lenguaje fílmico y estrategias narrativas en *El árbol de la vida* (2011). [Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos]. Repositorio institucional de la Universidad Rey Juan Carlos. <https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/14502/Tesis%20A%20Fijo%20Cort%C3%A9s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Fontanellas, H. (2021). James Richards (DF) y Chloé Zhao (Directora) de “Nomadland”- (Premio Oscar mejor película 2021). Detrás de una imagen cinematográfica. <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2021/04/30/james-richards-df-y-chloe-zhao-directora-de-nomadland-premio-oscar-mejor-pelicula-2021/>
- Foucault, M. (2002). What is an Author??. En D. Arnold (Ed.), *Reading Architectural History* (pp. 71-81). Routledge. (Obra original publicada en 1969). <https://doi.org/10.4324/9780203164471>
- Gallagher, J. A. (1989). *Film directors on directing* (Vol. 22). ABC-CLIO.
- García Mainar, L. M. (2002). Genre, Auteur and Identity in Contemporary Hollywood Cinema: Clint Eastwood's *White Hunter, Black Heart*. *Miscelánea: a journal of english and american studies*, (26), 21-38.
- Gerstner, D. A., & Staiger, J. (Eds.). (2003). *Authorship and film*. Psychology Press.

- González de Canales Carcereny, J. (2019). Repensar la categoría de cine poético como propuesta estética transversal en la obra filmica de Carlos Reygadas y Lisandro Alonso. *Hispanic Research Journal*, 20(3), 272-288.
<https://doi.org/10.1080/14682737.2019.1651994>
- Gulino, P. J. (2013). *Screenwriting: the sequence approach*. Bloomsbury Publishing USA.
- Hall, B. (2015). *Understanding cinematography*. Crowood.
- Hintermann, C., Villa, D., Barcaroli, L., & Panichi, G. (Eds.). (2015). *Terrence Malick: Rehearsing the Unexpected*. Bloomsbury Publishing.
- Jullier, L., & Rodríguez, A. F. (2007). *El sonido en el cine*. Paidós Ibérica.
- Maher, P. (2014). *One Big Soul. An oral history of Terrence Malick*. Upstart Crow.
- Mayan, M. J. (2001). *Una Introducción a los métodos cualitativos: Módulo de entrenamiento para estudiantes y profesionales*. International Institute for Qualitative Methodology, 34.
- Malick, T. (Director). (2005). *The new world*. [Film]. First Foot Films, Sarah Green Film & Sunflower Productions.
- Malick, T. (Director). (2019). *A Hidden Life*. [Film]. Elizabeth Bay Productions & Fox Searchlight Pictures.
- McKee, R. (2011). *El guión. Story*. Alba editorial.
- Metz, C. (1973). Methodological propositions for the analysis of film. *Screen*, 14(1-2), 89-101.
- Michaels, L. (2009). *Terrence Malick (Vol. 156)*. University of Illinois Press.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film: Movies, media, and beyond*. Oxford University Press.
- Morrison, J., & Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Greenwood Publishing Group.
- Parciack, R. (2011). The world as illusion. Rediscovering Mulholland Dr. and Lost Highway through Indian Philosophy. En W. J. Devlin & S. Biderman (Eds.), *The philosophy of David Lynch* (pp 77–91). University Press of Kentucky.

- Parisi, A. (2020). The Search for Time: Terrence Malick and Andrei Tarkovsky in Dialogue. En J. Sikora (Ed.) *A Critical Companion to Terrence Malick*, (pp. 137-153). Lexington Books.
- Pasolini, P. P. (1976). 'The Cinema of Poetry'. En B. Nichols (Ed.), *Movies and Methods*, Vol. 1, (pp. 542-58). University of California Press.
- Patterson, H. (2007). *The cinema of Terrence Malick: poetic visions of America*. Columbia University Press.
- Polan, D. (2001). Auteur Desire. *Screening the Past [Online]*, 12(2).
<http://www.screeningthepast.com/issue-12-first-release/auteur-desire/>
- QAGOMA. (15 de junio de 2015). *David Lynch In Conversation* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jGd6lnYTTY8>
- Rabiger, M. & Hurbis-Cherrier, M. (2013). *Directing: Film techniques and aesthetics*. Routledge.
- Riches, S. (2011). Intuition and Investigation into another place. The epistemological role of dreaming in Twin Peaks and beyond. En W. J. Devlin & S. Biderman (Eds.), *The philosophy of David Lynch* (pp 25-44). University Press of Kentucky.
- Russell, J. (2020). Fractal Reader-Response Structure: A New Narrative Theory in the Work of Terrence Malick. En J. Sikora (Ed.) *A Critical Companion to Terrence Malick*, (pp. 95-117). Lexington Books.
- Rybin, S. (2012). *Terrence Malick and the thought of film*. Rowman & Littlefield.
- Sáenz Cardoza, M.O. (2019). *Retórica del cine de autor en la producción audiovisual de David Lynch*. [Tesis doctoral, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio institucional de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/4777>
- Sánchez, R. C. (1994). *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*. Unam.
- Sánchez-Biosca, V. (1996). *El montaje cinematográfico: teoría y análisis*. Paidós Comunicación.
- Sangro Colón, P. (2000). *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.

- Sarris, A. (1996). *The American cinema: Directors and directions, 1929-1968*. Da Capo Press.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Univ of California Press.
- Seger, L. (2000). *Como crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós.
- Sellers, C. P. (2007). 'Collective authorship in film'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(3), 263-271. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00257.x>
- Spadoni, R. (1995). Geniuses of the systems: Authorship and evidence in classical Hollywood cinema. *Film History*, 7(4), 362-385. <http://www.jstor.org/stable/3815380>
- Stake, R. E. (1999). *Investigación con estudios de caso*. Morata.
- Tarkovski, A. (1989). *Sculpting in time: reflections on the cinema*. University of Texas Press.
- Tarkovski, A. (2006). *Andrei Tarkovsky: Interviews*. John Gianvito (Ed.). Univ. Press of Mississippi.
- Tregde, D. (2013). A case study on film authorship: exploring the theoretical and practical sides in film production. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 4(2).
- Truffaut, F. (2014). 'A certain tendency in french cinema (France, 1954)'. En S. MacKenzie (Ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, (pp. 133-144). University of California Press. (Obra original publicada en 1954) <https://doi.org/10.1525/9780520957411-043>
- Tucker, T. D., & Kendall, S. (Eds.). (2011). *Terrence Malick: film and philosophy*. Bloomsbury Publishing USA.
- Weston, J. (1996). *Directing actors: Creating memorable performances for film and television*. Michael Wiese Productions.
- Walker, D., & Myrick, F. (2006). Grounded theory: An exploration of process and procedure. *Qualitative health research*, 16(4), 547-559. <https://doi.org/10.1177/1049732305285972>
- Ward, P. (2002). *Picture Composition*. Routledge.

Wollen, P. (2019). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomsbury Publishing.

Wu, H. Y., Palù, F., Ranon, R., & Christie, M. (2018). Thinking like a director: Film editing patterns for virtual cinematographic storytelling. *ACM Transactions on Multimedia Computing, Communications, and Applications (TOMM)*, 14(4), 1-22.

Yamada, D. (2020). Auteurs and Movie Brats: Placing Malick's Extraordinary Career in Context. En J. Sikora (Ed.) *A Critical Companion to Terrence Malick*, (pp. 121-135). Lexington Books.

Zoom f7. (16 de agosto de 2017). *¿Cine de arte, comercial, de autor, de culto? | Videoensayo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=W5_1T3A4tgE



ANEXOS

Matriz de consistencia

Tema de investigación	Preguntas de investigación	Objetivos	Categorías	Marco teórico	Metodología
<p>La voz autoral de Terrence Malick reflejada en las libertades creativas de dirección en la película A Hidden Life.</p>	<p>Pregunta general: ¿Cómo utiliza Terrence Malick su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral?</p>	<p>Objetivo general Reconocer el uso que hace Terrence Malick de su libertad creativa en la dirección cinematográfica para construir su voz autoral</p>	<p>Categoría A: Estilo visual</p> <p>Sub categorías: Estructura visual Diseño visual Iluminación</p>	<p>Antecedentes: Primer eje: El cine de autor</p> <p>Segundo eje: La dirección cinematográfica</p> <p>Tercer eje: La libertad creativa</p> <p>Cuarto eje: La voz autoral</p>	<p>Paradigma Interpretativo (Creswell, 1994)</p> <p>Método Cualitativo (Mayan, 2001)</p> <p>Diseño Estudio de caso (Stake, 1999)</p> <p>Técnicas de producción de datos Análisis de contenido (Andréu, 1998)</p> <p>Estrategia operativa <i>Objeto de investigación</i> Caso de investigación: La película <i>A Hidden Life</i> de divide en 5 grandes secuencias: 1) S1 Inicio de conflicto, 00:00 – 20:07 2) S2 Comienzo Acción, 20:08 – 58:24 3) S3 Punto medio, 58:25 – 2:05:28 4) S4 Cese de complicaciones, 2:05:29 – 2:43:46 5) S5 Epílogo, 2:43:47 – 2:49:00</p>
	<p>Preguntas específicas: A) ¿Cómo se plantea el estilo visual en la película A Hidden Life de Malick? B) ¿Cómo se plantea el estilo sonoro en la película A hidden life de Malick? C) ¿Cómo se plantea el montaje en la película A Hidden Life de Malick?</p>	<p>Objetivos específicos: A) Identificar el estilo visual en la película A Hidden Life de Malick B) Identificar el estilo sonoro en la película A Hidden Life de Malick C) Identificar el montaje en la película A Hidden Life de Malick</p>	<p>Categoría B: Estilo sonoro</p> <p>Sub categorías: Acusmática Tipos de sonido Campos sonoros Plurisensorialidad musical</p> <p>Categoría C: Montaje</p> <p>Sub categorías: Tipo de montaje Patrón propiedades de encuadre Patrón relaciones de tomas</p>	<p>Concepto 1: <i>Estilo visual</i> El estilo visual está conectado con el control de la estructura visual, a través de las líneas, formas, contrastes, color, armonía, desarmonías y espacios, entre otros (Block, 2020).</p> <p>Concepto 2: <i>Estilo sonoro</i> El estilo sonoro manifiesta características funcionales y también estéticas que podemos agrupar en estos tres primeros principios de lo audible cinematográfico, tales son el hiperrealismo, qué cuenta y ambienta la historia, y qué cambia la interpretación de lo que pasa en escena (Chion, 1993).</p>	

	D) ¿Cómo se plantea la construcción de personajes en la película A Hidden Life de Malick?	D) Identificar la construcción de personajes en la película A Hidden Life de Malick	<p>Categoría D: Construcción de personajes</p> <p>Sub categorías: Dimensiones Arco y conflicto Paradigma lector-respuesta</p>	<p>Concepto 3: <i>Montaje</i> El montaje fabrica la película, y tiene dos pies, uno en la técnica de unir el material filmado, el otro en la vena artística que le da toda su profundidad y maravilla (Sánchez-Biosca, 1996).</p> <p>Concepto 4: <i>Construcción de personaje</i> Un personaje tiene una meta, y a esta meta se le presenta una dificultad, esa es la raíz del conflicto dramático (Field, 2010).</p> <p>Concepto 5: <i>Voz autoral</i> Se define como la capacidad de usar el estilo y la técnica cinematográfica para transmitir a través de las imágenes y los sonidos un hecho de la condición humana concreto, actual y específico, que es único y distinguible en el universo cinematográfico (Bazin, 2004; Tarkovsky, 1989).</p>	<p><i>Orden de la recolección</i> Primero el análisis de contenido para las categorías de estilo visual, sonoro y montaje. Y luego el análisis de construcción de personaje.</p> <p><i>Instrumentos</i> Guía 1: Matriz de análisis de contenido, estilo visual (OE-A), estilo sonoro (OE-B) y montaje (OE-C). Guía 2: Ficha de análisis de contenido para construcción de personaje (OE-D)</p>
--	---	---	---	--	--

Instrumentos

ESTILO VISUAL

Estructura visual						
	Espacio	Contraste y afinidad	Líneas y formas	Tono y color	Ritmo	Movimiento
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Diseño visual						
	Agrupamiento y organización	Similitud por proximidad	Similitud por tamaño	Similitud por color	Similitud por formas geométricas	Peso visual de objetos y personajes
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Iluminación						
	Natural	Artificial	Híbrida			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						

ESTILO SONORO

Acusmática						
	De entrada	De salida	Total			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Tipos de sonido						
	Sonidos territorio	Sonidos internos	Sonidos de onda			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Campos sonoros						
	Campo activo	Campo pasivo	Espacio-tiempo musical			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Plurisensorialidad musical						
	Incidental Ambiental	Evocadora	Referencial	Expresiva	Contrapunto	Estética
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						

MONTAJE

Tipo de montaje						
	Montaje Clásico	Montaje Análítico	Híbrido			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Patrón propiedades encuadre						
	Tamaño del plano	Ángulo de cámara	Composición y posición en encuadre	Número de actores		
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Patrón relaciones tomas						
	Cambio de tamaño de plano	Cambio de ángulo de cámara	Similaridad movimiento composición y posiciones	Cantidad de actores	Continuidad	
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						

CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

Dimensiones						
	Física o externa	Psicológica o interna	Social o contexto			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Arco y conflicto						
	Estado inicio de secuencia	Estado final de secuencia	Acción activa	Acción pasiva	Deseo	Obstáculos
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						
Paradigma lector-respuesta						
	Sujeto secuencia	Revisión secuencia	Nuevo sujeto secuencia			
S1						
S2						
S3						
S4						
S5						

Declaración de compromiso con principios éticos

Declaración de compromiso con los principios éticos de la investigación con seres humanos

Datos del investigador/a principal: Nombre completo: Maribel Martínez Nanetti Afiliación PUCP: Tesista Profesión /Especialidad: Comunicadora Audiovisual
Datos de la propuesta de investigación: Título de la investigación: La voz autoral de Terrence Malick reflejada en las libertades creativas de dirección en la película A Hidden Life.

Declaro:

(Marque con una X solo una de las siguientes alternativas)

	Que mi/nuestra investigación sí requiere de la participación de seres humanos (pudiendo tratarse inclusive de embriones, fetos, células, fluidos, partes del cuerpo, cadáveres). Son parte de estas investigaciones los estudios que requieren la aplicación de encuestas, cuestionarios, pruebas (psicológicas, clínicas, médicas), entrevistas, grupos focales, observación natural y observación participante, uso de material fotográfico o grabaciones en audio y video, y validación de tecnologías (clínicas, ambientales, de construcción, etc.).
X	Que mi/nuestra investigación no requiere de la participación de seres humanos (pudiendo tratarse inclusive de embriones, fetos, células, fluidos, partes del cuerpo, cadáveres); ni comprende ninguno de los instrumentos o técnicas de recolección de información ejemplificados en el párrafo anterior.

Al marcar la opción SÍ, me estoy comprometiendo a respetar los principios éticos que una investigación con participación de seres humanos exige y que se encuentran en el Reglamento del Comité de Ética de la Investigación (CEI). Por esto me comprometo a explicar la manera en que los desarrollaré en mi investigación.

Los cinco principios éticos sobre los que he construido mi propuesta de investigación son:

- Respeto a las personas
- Beneficencia no maleficencia
- Justicia
- Integridad Científica
- Responsabilidad.

Por ello asumiré con responsabilidad lo señalado por el Reglamento del Comité de Ética de la investigación:

- Respetaré la autonomía de las personas que participen en mi investigación haciendo uso del consentimiento informado
- Respetaré el derecho a la confidencialidad y privacidad, protegiendo la información brindada por los participantes de mi estudio
- No causaré daño a las personas involucradas en mi estudio
- Tomaré las precauciones necesarias para disminuir los riesgos a los que podrían estar expuestos mis participantes durante mi investigación, y maximizaré los beneficios
- Trataré de manera justa y equitativa a las personas que participen de los procesos, procedimientos y servicios asociados a la investigación
- Declaro no tener participación efectiva o potencial en una relación financiera o de otro tipo que afecte directa y significativamente, o que pudiera afectar mi juicio independiente e imparcial en mi deber para con el desarrollo de la investigación.

Asimismo, para cumplir con estos principios, desarrollaré las medidas consideradas indispensables en el protocolo de investigación (componente ético o consideraciones éticas).

Firmo el presente compromiso el 18 de enero del 2023



firma

