

FRESAS SALVAJES (SMULTRONSTÄLLET, 1957): UN «VIAJE INVERSO» DE INGMAR BERGMAN A TRAVÉS DE LA TRADICIÓN FÍLMICA NÓRDICA

Angélica GARCÍA MANSO

Resumen

Fresas salvajes, película del cineasta sueco Ingmar Bergman, puede ser interpretada como un «viaje inverso» a través de la Historia del Cine, especialmente de la nórdica. La introducción de claves estéticas y temáticas características del primitivo cine escandinavo así como el diálogo que el espectador puede descubrir entre este filme y diversas obras maestras del cine mudo constituyen un magnífico ejemplo de la capacidad metacinematógrafa del denominado «Séptimo Arte».

Palabras clave: *Fresas salvajes*, Ingmar Bergman, tradición fílmica, metacine.

Abstract

Wild Strawberries, a film by the Swedish director Ingmar Bergman, can be interpreted as an «inverse journey» through the History of Cinema, especially through the Nordic one. The introduction of aesthetic and thematic keys, typical in the primitive Scandinavian cinema, as well as the dialogue the spectator can discover between this film and several masterpieces of the silent cinema, constitute a splendid example of the metafilmic capacity of the so-called «Seventh Art».

Keywords: *Wild Strawberries*, Ingmar Bergman, film tradition, metacinema.

1. INTRODUCCIÓN

En 1957 Ingmar Bergman estrenaba *Fresas salvajes*, una película de carácter intimista que –de forma sorprendente– supo hacerse un inesperado hueco en la Historia del Cine desde el primer momento.

Fresas salvajes (*Smultronstället*) constituye, *grosso modo*, la narración de un viaje. Y es ésta una circunstancia que hace posible sacar a colación las interrelaciones que se establecen entre los conceptos de «cine» y «viaje». En efecto, transcurrido escaso tiempo desde su invención, encontramos ya al cine convertido en lo que podría denominarse un «gran viajero», en función de la amplísima labor de difusión que con respecto del cinematógrafo realizó la Compañía de los Hermanos Lumière y sus operadores en el último quinquenio del siglo XIX. Asimismo, a pesar de su carácter hipotético, no debe obviarse el hecho de que en esa trepidante búsqueda del dinamismo de la imagen a la que se lanzaron los hombres del Ochocientos pudiera influir el

también recién inaugurado transporte en ferrocarril: de alguna manera, el diseño de este nuevo medio de comunicación estaba educando la retina humana para percibir imágenes en movimiento inscritas en una superficie cuadrangular. La ventanilla del tren podría haber actuado, pues, como precedente de la pantalla cinematográfica¹.

En este orden de cosas, *Fresas salvajes* se suma a esa serie de conexiones que es posible establecer entre el arte cinematográfico y el tema del viaje. De esta manera, el desplazamiento que su protagonista realiza entre dos ciudades suecas sirve para confirmar el poder del llamado «Séptimo Arte» para condensar en fotogramas no sólo el viaje en el espacio sino también el viaje en el tiempo. No obstante, lo que realmente resulta asombroso de este filme desde un punto de vista cultural y desde la propia perspectiva de la Historia del Cine, es que puede ser interpretado por el espectador en clave de «viaje inverso» a través de la tradición fílmica nórdica. El cineasta sueco da pie a esta lectura en dos niveles: en primer lugar, porque firma una película sonora en la que es posible descubrir un diálogo interno con el cine mudo escandinavo y mundial; en segundo, por resucitar en este ejercicio fílmico ese uso metafísico de temas universales (la muerte, el pesimismo existencial, la dificultad de la convivencia...) que, desde sus inicios, definió la producción cinematográfica de Europa del Norte.

Así pues, el objetivo de las presentes páginas consiste en argumentar el hecho de que *Fresas salvajes* pueda ser interpretada como tal «viaje inverso» a través de la tradición cinematográfica de los países nórdicos. Para ello se analizará la presencia en la película de las constantes temáticas y estéticas que caracterizaron la filmografía escandinava desde su nacimiento además de la conexión que el receptor puede establecer entre cine sonoro –categoría en la que se inscribe este filme de Bergman– y el cine mudo a partir de unas pautas visuales que es posible detectar en un momento determinado del largometraje, el de la pesadilla sufrida por el personaje principal. Todo ello con el propósito último de dejar constancia de la capacidad metacinematográfica de este arte. Y es que *Fresas salvajes* constituye –a nuestro juicio y en función del análisis que en estas líneas se propone– un claro ejemplo de cómo el cine puede ser utilizado para hablar del cine mismo.

2. TRAMA Y ESTRUCTURA DE *FRESAS SALVAJES*

2.1. *Sinopsis del filme*

El argumento de la película, en grandes líneas, es el siguiente: el Profesor Isak Borg, de setenta y ocho años de edad, va a ser galardonado con el doctorado *ho-*

¹ Así lo cree, por ejemplo, Jacques Aumont, para quien el ferrocarril constituye un fenómeno ajeno a lo artístico que, sin embargo, ha desempeñado un papel esencial en la historia de la representación: «(...) *El tren es el lugar prototípico donde se elabora, en pleno siglo XIX, el espectador de masa, el viajero inmóvil. Sentado, pasivo, transportado, el pasajero del tren aprende a mirar desfilar un espectáculo enmarcado, el paisaje que atraviesa (...) El sujeto del cine es el sujeto del tren*». Vid. AUMONT, J., *El ojo interminable: cine y pintura*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 44-45.

noris causa por la Universidad de Lund al cumplir medio siglo de ejercicio en su profesión, la Medicina. Emprende, pues, un viaje en automóvil hacia dicha localidad acompañado por su nuera, Marianne, que ha pasado una temporada con él debido a unas desavenencias con su marido (Evald, el hijo de Isak, también es médico y reside en Lund). El desarrollo del trayecto se organiza a partir de una serie de etapas y circunstancias. En primer lugar, el Profesor y Marianne hacen una parada en la casa donde éste solía pasar los veranos de su infancia y juventud. A continuación recogen a tres jóvenes autoestopistas que se dirigen hacia Italia. Tras una leve colisión de vehículos, se incorpora a la comitiva el matrimonio que viajaba en el otro coche, pero Marianne se verá obligada a expulsarlos del automóvil debido a las constantes discusiones entre ellos. Almuerzan en el lugar donde Isak comenzó a ejercer como médico y allí realiza una visita a su madre, una anciana de noventa y cinco años. Una vez en Lund, el Profesor es condecorado y tiene lugar la reconciliación entre Evald y Marianne, que ha decidido tener el hijo que está esperando.

2.2. *Los «viajes» del Profesor Borg. Complejidad estructural de Fresas salvajes*

No obstante todo lo anterior, este desplazamiento de Isak Borg se halla pautado también, y sobre todo, por la serie de sueños y recuerdos que asaltan al Profesor en el transcurso del mismo, convirtiéndose este viaje de escasa duración y distancia en una visión retrospectiva de toda su existencia. De tal manera, en *Fresas salvajes* el «viaje autobiográfico» y el «viaje onírico» se superponen al evidente viaje geográfico y plantean al anciano Isak, en las postrimerías de su vida, la duda de si su trayectoria personal puede equipararse con el público reconocimiento de la profesional. La estructura de este filme de Bergman es el resultado, pues, de la imbricación de los distintos «viajes» que se enumeran y describen a continuación.

2.2.1. El viaje en el espacio. De Estocolmo a Lund

No cabe duda acerca de que *Fresas salvajes* constituye el relato de un viaje, el que el Profesor Borg realiza desde su lugar de residencia, Estocolmo, hasta Lund, cuya institución universitaria se dispone a reconocer y premiar su dilatada trayectoria científica, como ya se ha señalado. Aunque la idea original del protagonista era realizar este recorrido en avión, la pesadilla que sufre la noche anterior a la partida le hace cambiar de opinión y decide entonces desplazarse por carretera.

Ello hace que este itinerario desde la capital sueca hasta la meridional ciudad de Lund permita a la cámara ser un testigo de excepción del magnífico paisaje estival² escandinavo. Así, el recorrido por la costa Este de Suecia incorpora la Naturaleza (es decir, el entorno paisajístico y las variaciones meteorológicas) como otro más

² Dado el rigor del clima sueco, el espectador inmediatamente se percató de que la acción del filme se desarrolla en verano. No obstante, el propio relato informa de que dicha acción fílmica tiene lugar un 2 de junio, fecha muy próxima al comienzo de esa estación. A este respecto parece oportuno señalar que si bien *Fresas salvajes* respeta la denominada «unidad de tiempo» aristotélica, el tiempo evocado en la película se retrotrae hasta varias décadas más atrás en el tiempo.

de los ejes temáticos que recorren la película. Es ésta una circunstancia que, a todas luces, encuentra su origen y explicación en la tradición fílmica nórdica, la cual, desde sus albores, presentó una coordinada definitoria tan marcada que sirvió para singularizar a la cinematografía escandinava en su conjunto frente a las propuestas fílmicas de otros países; nos referimos a la particular utilización del encantador paisaje de estas frías latitudes no sólo como componente estético sino sobre todo como representación sensible de la psicología de los personajes, hasta el punto de que el propio paisaje llega a convertirse en un personaje más dentro de los filmes, en protagonista incluso. Los lagos, las colinas, la vegetación, los grandes espacios cubiertos de nieve..., contribuyeron a la configuración de la idiosincrasia de este cine y se convirtieron en una constante que se ha mantenido a lo largo del tiempo.

A nuestro juicio, en la película cuyo análisis nos ocupa, Ingmar Bergman se mantiene fiel a esa tradición cinematográfica de la que es heredero³ y, en consecuencia, establece en su largometraje una simbiosis hombre-naturaleza en la que esta última se torna *locus amoenus* en los momentos de positividad psicológica de los personajes y, por el contrario, *locus horrendus* cuando la culpa, la soledad, el arrepentimiento, se apoderan del alma humana. Efectivamente, *Fresas salvajes* constituye un ejemplo muy elocuente en este sentido, tal y como se especificará en líneas posteriores, según vayan siendo analizadas las claves de su argumento.

³ Esta inclusión del paisaje en los filmes no sólo como parte de la puesta en escena sino también como reflejo del estado anímico de los personajes fue característica del cine nórdico desde sus inicios, especialmente en la producción cinematográfica sueca y noruega. En lo relativo a Suecia, fueron Victor Sjöström y Mauritz Stiller los inauguradores de esta tendencia. El primero realizó en los años de la Gran Guerra cuatro películas en las que la Naturaleza desempeñaba un papel destacado: así, *El milagro* (*Miraklet*, 1914), rodada en la isla de Gothland, fue muy aclamada por su serena utilización de la naturaleza sueca. En 1917 rodaba *Érase una vez un hombre* (*Terje Vigen*), que constituyó el primer intento de fundir el entorno y el carácter humano. En *Los proscritos* (*Berg-Eivind och hans Hustru*, 1918) las bellas imágenes de Laponia trascienden el sentido meramente estético y adquieren un valor psicológico, convirtiéndose la naturaleza en una fuerza que forja el destino del hombre. Filma a continuación *Los hijos de Ingemar* (*Ingemarssönnerna*, 1918), filme en el que realiza un acercamiento a la Naturaleza como fuerza de vital importancia tanto para la narración en sí como para el desarrollo del personaje. La misma tendencia presenta Stiller en tres de sus ejercicios más logrados: *El tesoro de Arne* (*Herr Arnes Pengar*, 1919) se recrea en magníficos escenarios naturales, como pone de relieve la secuencia final, en la que el cortejo fúnebre de la protagonista –formado por una serie de personas ataviadas de negro– serpentea a través del paisaje nevado. Asimismo, *El Viejo Castillo* (*Gunnar hedes saga*, 1922) también incluye secuencias llenas de belleza, como la del viaje de los renos. Por último, los bosques y lagos helados de Wärmaland contribuyeron a dotar a *La leyenda de Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*, 1924) de enorme belleza plástica y gran fuerza psicológica. Por lo que respecta a Noruega, debe tenerse en cuenta que su filmografía nace con *Peligros de la vida de un pescador* (*Fisderlivets Farer*, 1908), de Julius Jurtzon, un drama marino que narra las peripecias de un barco que habrá de enfrentarse a las duras condiciones que los elementos enfurecidos han deparado desde siempre al pueblo noruego, algo que no hace sino constatar el hecho de que, desde sus comienzos, el cine noruego se sintió fascinado por la belleza de los paisajes más septentrionales del país, dando cabida en su arte cinematográfico a una sólida tradición de pintura paisajística. Vid. TALENS, J. y S. ZUNZUNEGUI (coords.), *Historia General del Cine. Volumen III: Europa 1908-1918*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 41-74, y JEANNE, R. y FORD, CH., *Historia ilustrada del cine (I): El cine mudo*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 49-53, 97-99 y 187-197.

2.2.2. El viaje en el tiempo. Una vida en catorce horas

Catorce son las horas que transcurren entre el momento en el que el Profesor se despierta de su pesadilla y la ceremonia del jubileo doctoral. Un lapso de tiempo suficiente para recorrer la no excesiva distancia que separa Lund de Estocolmo, pero igualmente suficiente para que los setenta y ocho años de vida de Isak deambulen ante sus ojos en un viaje autobiográfico propiciado por la evocación de sus recuerdos.

Así pues, *Fresas salvajes* es también un viaje del protagonista hacia su pasado, de forma que coinciden en un mismo espacio dos tiempos diferentes: presente y pasado. Y este tiempo pretérito que aporta información al momento presente facilitando una mejor comprensión del mismo se dibuja como uno de los temas principales del filme.

Los recuerdos del Profesor Borg que escalonan este itinerario existencial son los siguientes:

- a) De camino hacia Lund, Isak y su nuera Marianne realizan una primera parada en la casa en la que transcurrieron los veranos de la infancia y adolescencia del protagonista y sus nueve hermanos. Aprovechando el espléndido día que hace, Marianne decide ir a tomar un baño. Al quedarse solo, Isak repara en el rincón donde tiempos atrás y todavía ahora crecen fresas silvestres. Una bella sucesión de insertos que representan distintos elementos de la Naturaleza refleja filmicamente la inmersión del anciano en sus recuerdos. Y entonces, allí, en el rincón de las fresas, ve sentada a su prima Sara –de la que siempre estuvo enamorado– recolectando estos frutos como regalo para la onomástica del tío Aarón. Isak la llama, pero ella ni lo ve ni lo escucha; aunque en el mismo espacio, ambos se encuentran en planos temporales diferentes: en el presente él, en el pasado ella. Y es que en determinados recuerdos, como es el que ahora se describe, puede afirmarse que el Profesor Borg visita literalmente su pasado desde el presente, viendo escenas de aquél en las que él no participó⁴. De esta manera, contempla los intentos de seducción de su hermano Sigfried para con su amada Sara, la pequeña infidelidad de ésta, la bulliciosa comida con la que se celebra el santo del tío Aarón y la conversación entre Sara y una de las hermanas de Isak, en la que la primera expone sus dudas acerca de cuál de los dos primos –Isak y Sigfried– está enamorada. Considera que Isak reúne una serie de valores muy positivos, pero éstos la hacen sentirse inferior con respecto de él; por el contrario, opina que las cualidades de Sigfried son más bien escasas, si

⁴ Cf. COMPANY, J. M., *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 113. El Profesor Company Ramón incluye en su estudio una completa bibliografía sobre el cineasta sueco hasta 1988. Por su parte, un selecto y actualizado compendio bibliográfico sobre Bergman es el que puede consultarse en las siguientes direcciones electrónicas de la Universidad de Berkeley (Estados Unidos): <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/bergman.html> y <http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/bergman.html>.

bien de sus palabras se deduce que es este último por quien realmente se siente atraída. El anciano Borg sabe ahora el porqué de este amor frustrado que los años no le han hecho olvidar. En otro orden de cosas, se trata de una secuencia en la que se recrea –tanto en la dimensión real como en la del recuerdo– una Naturaleza exultante: el ambiente cálido, la frondosa vegetación, las fresas⁵, las altas espigas y la quietud estival constituyen todo un reflejo de la felicidad de tiempos pasados, por una parte, y de la serenidad y bella nostalgia que a través de este recuerdo han inundado el alma del Profesor, por otra.

- b) A su llegada a la localidad donde Isak comenzó a ejercer como médico, éste se detiene a repostar. El matrimonio que regenta la gasolinera se niega a que el Profesor pague los servicios de combustible y revisión del vehículo en agradecimiento a las atenciones sanitarias que Isak guardó siempre para con ellos y demás gentes del lugar. Estas palabras de gratitud provocan en el anciano una breve incursión en su memoria –no registrada en fotogramas como la anterior– que le llevan a musitar: «*Quizá no tendría que haber salido nunca de aquí*», palabras que dejan entrever un cierto reproche hacia sí mismo por las decisiones tomadas en el pasado.
- c) En esa misma localidad reside la madre de Isak, de noventa y cinco años de edad, a la que acuden a visitar su hijo y Marianne. Tiene lugar así una escena de maternidad realmente atípica dado que madre e hijo son ancianos, circunstancia ésta que la nuera de Isak observa con especial atención, pues la maternidad es ahora un tema muy cercano para ella (Marianne está embarazada, aunque esta información aún no ha sido suministrada al espectador en este punto del metraje). Tras lamentarse –con una buena dosis de ironía– del olvido al que su familia la tiene relegada, la vetusta señora Borg pide a Marianne que le acerque una caja en la que conserva algunos juguetes de cuando sus hijos eran pequeños. La muñeca, la locomotora, el libro de dibujos, la fotografía junto a su hermano Sigfried, la mención de la «primita Sara» por parte de la anciana, entre otros motivos, sumen de nuevo

⁵ Las fresas silvestres constituyen un motivo recurrente en la filmografía del director sueco. Así, su primera aparición como símbolo tiene lugar en *Juegos de verano* (*Sommarlek*, 1950) y reaparecen más tarde en *El séptimo sello* (*Det Sjunde Inseplet*, 1956), en una secuencia que muestra a la familia de comediantes compartiendo un cuenco de leche y las fresas recién cogidas con el caballero cruzado. El simbolismo de las fresas adquiere una categoría de primer orden en este filme al que incluso dan título, *Fresas salvajes*, en el que se erigen en una evocación de la hermosura, del amor y la vitalidad de la juventud, una afirmación de la vida. Simbolizan también la nostalgia de un tiempo y un lugar de connotaciones positivas. Efectivamente, para el Profesor Borg el descubrimiento del rincón de las fresas conlleva el recuerdo de los felices tiempos de su juventud y del amor y la belleza de Sara. En la iconografía escandinava las fresas solían estar vinculadas a la virginidad, pero en el cine de Bergman se transforman en un símbolo de paz, amor y felicidad. Vid. PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *Genealogía y esperanza en la Filosofía de la existencia de Ingmar Bergman* (tesis doctoral leída en la Universidad de Barcelona en 2002), pp. 99, 257 y 258 (puede ser consultada en la siguiente dirección de Internet: http://www.tdx.cesca.es/TESIS_UB/AVAILABLE/TDX-0219102-094907/TOL37.pdf).

al Profesor en los recuerdos de su infancia. En el exterior, la tormenta que anunciaba el bochorno del día acaba de estallar y también está a punto de hacerlo en el interior de Isak, como demuestra el complejo y angustioso sueño que sufrirá a continuación dentro del relato fílmico y del cual nos ocuparemos en párrafos sucesivos.

- d) Lund. El día toca a su fin y el Profesor Borg ya ha sido investido como doctor *honoris causa*. Cuando se dispone a dormir, la voz en *off* del protagonista señala que ante días muy emocionantes –y el de la narración realmente lo ha sido– evoca los recuerdos de su niñez para poder conciliar el sueño. Es así como Isak se ve de repente otra vez en los jardines de la casa de verano. Nuevamente aparece su amada prima Sara, quien tras observar que «*Las fresas ya se han acabado*»⁶, coge a Isak de la mano y lo conduce a un claro de bosque iluminado por el sol desde el que puede ver a sus padres, que están en la otra orilla del estrecho y le saludan con la mano, en una escena de pesca llena de plasticidad que casi parece un antiguo daguerrotipo. De nuevo, al igual que sucedía en el primero de los recuerdos enumerados, encontramos la coincidencia de dos tiempos diferentes, el pasado y el presente, en un mismo espacio; pero se produce ahora una variación: si en el primer recuerdo Sara no podía responder a las llamadas de atención de su primo, en esta última evocación Isak y sus padres se saludan recíprocamente. Y es que entre todos los recuerdos de su existencia (los felices años de la infancia junto a sus hermanos, su primer amor, sus años de ejercicio profesional, y otros que se explicitarán más adelante) faltaba el recuerdo de sus padres⁷, que al saludarle desde un lejano pasado propician la reconciliación de Isak con toda su trayectoria vital, de forma que éste puede dormir plácidamente. O eternamente⁸. En lo referente a esta última evocación cabe señalar, de

⁶ Dicha observación subraya el simbolismo de las fresas como icono de la juventud: las fresas se han acabado, al igual que la vida misma.

⁷ Ingmar Bergman ha dejado constancia del peso biográfico que contienen estas escenas finales de *Fresas salvajes*: «(...) Sostenía una amarga lucha con mis padres. Ni quería ni podía hablar con mi padre. Ni madre y yo buscábamos una y otra vez una reconciliación temporal (...) Imagino que uno de los impulsos más fuertes que yacen bajo la realización de *Fresas salvajes* está justamente ahí. Me retrataba a mí mismo en la figura de mi padre y buscaba explicaciones a las amargas peleas con mi madre (...) Buscaba a mi padre y a mi madre, pero no podía encontrarlos. Por consiguiente, la escena final de *Fresas salvajes* lleva una fuerte carga de añoranza y anhelo (...) No sé ahora, y no sabía entonces, cómo suplicaba a mis padres a través de *Fresas salvajes*: «Miradme, entendedme y –si es posible– perdonadme» (...) Por lo tanto, el impulso que mueve a *Fresas salvajes* es un intento desesperado de justificación dirigido hacia unos padres indiferentes y míticamente exagerados, un intento condenado al fracaso. Mis padres se convirtieron en personas de proporciones normales muchos años después, mi odio infantilmente amargado se diluyó y desapareció. El afecto y la comprensión mutua nos unieron». Cf. BERGMAN, I., *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 2001, pp. 13-25.

⁸ Sigfried Kracauer, en lo relativo a la ambigüedad que encierra el último plano de la película, se manifiesta en los siguientes términos: «Smultronstället es un episodio de la vida de su protagonista, y por lo tanto no tiene principio, y su final no es un final. El flujo continúa, aunque la muerte puede

otra parte, cómo la Naturaleza vuelve a estar en consonancia con el estado psicológico de los personajes, en este caso del protagonista: así, la amabilidad del bosque, la suave brisa, las aguas cristalinas con poder especular, etcétera, conforman un *locus amoenus* que guarda perfecta correspondencia con el sosiego espiritual de Isak.

2.2.3. El viaje onírico

Así las cosas, y en función de lo que se ha venido argumentando en líneas anteriores, puede afirmarse que *Fresas salvajes* constituye, entre otras cosas, un repaso biográfico de su protagonista. Ahora bien, debe tenerse en cuenta que lo hasta aquí comentado tan sólo hace referencia a lo que podríamos denominar «realidad consciente». Sin embargo, Bergman imprime cierto tono surrealista a su filme al dar cabida en él a una «realidad inconsciente» a través de los sueños del personaje principal⁹, un viaje por el subconsciente del Profesor Borg que facilita al espectador un acercamiento más próximo al balance existencial que sale al encuentro de Isak durante su trayecto hacia el Sur de Suecia.

Son dos los sueños que asaltan al protagonista en el día de su jubileo doctoral:

- a) La pesadilla que sufre la noche previa al viaje, cuya interpretación resulta más que evidente: todos los símbolos apuntan a que el final de la vida de Isak se halla muy próximo¹⁰. No obstante, este primer sueño no incluye referencias a la biografía del Profesor, hecho que excluye su análisis desde el punto de vista que se propone el presente epígrafe. La descripción de

estar cercana». Vid. KRACAUER, S., Teoría del Cine. La redención de la realidad física, Barcelona, Paidós, 1996 (1.ª edición, en inglés, de 1960), pp. 345-346.

⁹ Ciertamente, el de los sueños constituye uno de los temas más sobresalientes en la filmografía de Ingmar Bergman. Tanto es así que en el año 1955 abordaba el rodaje de una película a la que tituló *Sueños (Kvinmodröm)*. Desde la perspectiva bibliográfica, destaca en este respecto el trabajo coordinado por V. PETRIC, *Film and Dreams. An approach to Ingmar Bergman*, New York, 1981. De forma más reciente, una sugerente interpretación del filme *La Vergüenza* a partir de los contenidos de la «Tradición Clásica» reconocibles en el sueño con el que se cierra dicha película es la que lleva a cabo TOVAR PAZ, F. J., «El sueño de Orfeo en *La Vergüenza (Skammen)*, 1968», filme de Ingmar Bergman», *Kleos* 9, Bari (Italia), 2004, pp. 167-183.

¹⁰ La preocupación por la muerte, tema universal, se halla fuertemente arraigada en la tradición fílmica sueca, y Bergman no constituye una excepción a este respecto. En el caso concreto de *Fresas salvajes* esta obsesión bergmaniana queda plasmada a través de tres personajes: la anciana señora Borg, que con su deliciosa ironía manifiesta: «(...) *Tengo otro defecto: que no me muero*»; Evald, el hijo de Isak, quien desprecia profundamente la vida, hasta el punto de negarse a tener hijos («*Yo siento la necesidad de estar muerto, completa y definitivamente muerto*»); y el propio Profesor Borg, cuya pesadilla le ha hecho saber que «*Ya estoy muerto, aunque sigo vivo*». Y es que en Bergman la muerte constituye un interrogante que se remonta a sus años infantiles, cuando en mitad de la predicación de su padre desde el púlpito —el padre de Bergman era pastor protestante—, su atención quedaba absorbida por los frescos medievales de la iglesia, donde «(...) *En un bosque estaba sentada la Muerte jugando al ajedrez con el Caballero. Una criatura desnuda, con los ojos desorbitados, trepaba a un árbol mientras la Muerte se disponía a talarlo. Sobre las colinas de suaves pendientes la Muerte guiaba la danza final hacia la región de las tinieblas (...)*». Vid. BERGMAN, I., *op. cit.*, p. 201.

dicha pesadilla y la interpretación de su peso específico en el conjunto de la película serán desarrolladas en epígrafes posteriores.

- b) Finalizada la visita a la señora Borg, el Profesor, Marianne y los tres jóvenes prosiguen su viaje. Como ya se ha apuntado, la lluvia provocada por la tormenta parece corresponderse con las «nubes» que progresivamente van colapsando el ánimo del anciano, en una nueva manifestación de ese diálogo Hombre-Naturaleza tan incardinado en la poética cinematográfica nórdica. Ahora conduce Marianne, e Isak queda sumido en un profundo y angustioso sueño, lleno de «fantasmas», como señala su propia voz en *off*. La certeza que paulatinamente ha ido adquiriendo desde su salida de Estocolmo acerca del marcado desajuste que se percibe entre su brillante carrera profesional (las sinceras palabras de gratitud que le habían dedicado en la gasolinera, el mismo hecho de la distinción que en pocas horas se le va a otorgar) y su deficiente trayectoria personal (en este momento del metraje ya ha recibido sendas acusaciones de egoísmo y frialdad por parte de Agda, su ama de llaves, y de su nuera) se manifiestan en su realidad inconsciente a través de una especie de *locus horrendus* en el que la Naturaleza se vuelve agobiante y opresiva, con un cielo cubierto por oscuras y espesas nubes que surcan enormes bandadas de pájaros negros. En el suelo, en el rincón donde crecían las fresas –el sueño tiene por escenario la casa de verano y su jardín– éstas aparecen ahora desparramadas por el suelo. Sobre la hierba están sentados Sara, joven y bella, e Isak, viejo y ajado. Ella sostiene en su mano un espejo en el que obliga a mirarse a su primo, mientras le dirige reproches y se burla de su vejez. A continuación, Sara sale corriendo a través del bosque para consolar los llantos del bebé de Mabel –otra de sus primas y hermana de Isak–, al que había prometido cuidar. El paisaje, casi propio de la pintura romántica, resulta inquietante, ya que la cuna se encuentra rodeada de árboles que parecen haber sido víctimas de los rayos de una tormenta¹¹. Tras consolar al bebé, Sara se dirige con él en brazos hacia el interior de la casa. Isak contempla por unos instantes la cuna vacía y después se encamina también hacia la casa. Una vez allí contempla a través de una puerta acristalada a Sara y a su hermano Sigfried; él la acaricia mientras ella toca el piano; después, se disponen a disfrutar de una romántica cena. De repente, se extingue la luz del interior e Isak ya no ve nada. Golpea entonces la puerta, hasta que le abre el ingeniero Alman –el marido con cuyo coche habían tenido la colisión de camino a Lund–, que aparece ahora como examinador en una especie de paraninfo. Como si hubiera regresado a sus tiempos en la Facultad, el Profesor Borg es sometido a un examen cuyas pruebas no supera: ni es capaz de identificar las bacterias a través del

¹¹ Esta caracterización estética encuentra un precedente en un filme anterior de Bergman, *Prisión* (*Fängelse*, 1948), en el que Birgitta-Carolina, la protagonista, sufre un sueño en el que árboles carbonizados y un estridente llanto infantil forman parte de un bosque tenebroso.

microscopio ni recuerda cuál es el primer deber de un médico («*el primer deber de un médico es pedir perdón*»), tal y como le recuerda el examinador, es una sentencia que adquiere importantes connotaciones en la autobiografía de Borg, ya que éste nunca se ha disculpado por nada; de ahí que la calificación de su examen sea «culpable de culpabilidad»). Asimismo, cuando se dispone a realizar una anamnesis a una paciente –que en el sueño se materializa en la esposa del propio ingeniero–, Isak diagnostica que ésta se encuentra muerta, pero inmediatamente la mujer despierta y comienza a reír burlonamente¹². La parte final del sueño es especialmente cruel: acompañado por el Señor Alman, Isak regresa al claro del bosque en el que varias décadas atrás había descubierto a su esposa cometiendo adulterio; contempla de nuevo la escena de la infidelidad y después escucha el monólogo de Kary, que justifica sus deslices haciendo alusión a la frialdad y aislamiento que caracterizan a su marido. El sueño finaliza con las palabras de Alman, que señalan que el castigo al que se condena a Isak es la soledad.

Se trata, pues, de un sueño en el que se entremezclan los recuerdos, las obsesiones y las frustraciones, de forma que aporta un conocimiento más preciso sobre el pasado del Profesor Borg y, por consiguiente, de sus circunstancias presentes. En primer lugar, de este prolongado y complejo sueño se desprende el dolor por una vida que caduca (de ahí que las fresas, este icono de la juventud que tanto relieve adquiere en la película desde su propio título, aparezcan desparramadas por el suelo). En segundo lugar, el subconsciente de Isak revela la profunda tristeza que éste tiene enquistada en el alma por haber salido perdedor en la lucha por la persona amada. A esto se suma el recuerdo imposible de borrar de la infidelidad de la esposa, que a su vez suscita en él el temor de que su hijo, Evald, no fuera engendrado por él en realidad¹³ (quizá por ello contempla la cuna vacía bajo el cielo de tormenta). En fin, en estos meandros del discurso del inconsciente, surgen incluso las dudas hacia esa actividad profesional tan reconocida y alabada. Y es que el Profesor Borg otea toda su existencia desde el altozano de la memoria y el subconsciente, y encuentra en ella más sombras que luces. Cuando regrese a la vigilia recaerá en la necesidad de corregir su egoísmo y falta de calidez hacia los demás antes de que las fresas se agoten del todo. Así, nada más despertar, presta a Marianne la atención que le había negado durante todo el tiempo que ésta había permanecido en su casa y escucha con interés los problemas matrimoniales entre Evald y su nuera; de manera similar, una vez finalizada la ceremonia, se disculpa ante Agda por su tozudez, que tanto hace sufrir a la fiel ama de llaves; por último, conversa con su hijo con la intención de

¹² Este detalle del sueño encuentra su explicación en la parte del trayecto compartida con el matrimonio Alman, cuando el ingeniero comenta que su esposa había sido actriz y que, una vez retirada de los escenarios, conservó sus dotes dramáticas hasta el punto de hacer creer a los médicos que padecía cáncer a pesar de que todas las pruebas indicaban lo contrario.

¹³ En una conversación con su esposa narrada en *flash-back*, Evald deja constancia de sus dudas acerca de su vínculo filial con respecto de Isak.

procurar un acercamiento entre éste y su esposa. Con todo ello parece redimirse de la soledad a la que estaba condenado; por eso, cuando vuelve a recordar su infancia para conciliar el sueño, el pasado ha vuelto a ser agradable y desde él recibe el saludo cariñoso de sus padres.

2.2.4. Los compañeros de viaje

El Profesor Borg no realiza el viaje hasta Lund solo. Acompañado en principio por su nuera Marianne, a lo largo del trayecto irán sumándose a ellos dos distintos personajes, los cuales, de una manera u otra, contribuyen al viaje biográfico de Isak e introducen en el filme algunos de los temas más característicos del universo fílmico de Bergman así como de la tradición fílmica escandinava. Estos «compañeros de viaje» –tanto en sentido real como en sentido figurado– son los siguientes:

a) *Marianne y Evald*

Como ya se ha comentado en páginas anteriores, Marianne ha pasado una temporada en Estocolmo con su suegro debido a unas diferencias con su marido, Evald. La joven decide acompañar a Isak hasta Lund, lugar en el que ella y Evald tiene fijada su residencia. La causa del distanciamiento conyugal es revelada al espectador en el último tercio de la película, cuando Marianne relata al Profesor lo sucedido tras haber despertado éste de su segundo sueño. Se introduce entonces en la narración fílmica un *flash-back* que muestra a Marianne y Evald en el interior de un coche, en las proximidades de la costa. El personaje interpretado por Ingrid Thulin comunica a su marido que espera un hijo y que ha tomado la decisión de tenerlo. Evald, furioso, sale del coche; Marianne lo sigue. En mitad de la discusión, el marido explica por qué no quiere tener hijos: expone entonces su rechazo a la vida y su preferencia por la muerte, actitud que justifica a través de una experiencia familiar infantil a la que califica de infernal y que incluye la duda de si realmente es hijo del Profesor Borg. El ambiente es desapacible y sobre ellos cae una intensa lluvia, en un nuevo paralelismo entre el medio natural y el estado anímico y psicológico de los personajes. Así pues, el director de Uppsala se sirve del personaje de Evald para plantear en *Fresas salvajes* un tema tan característico en su poética como es el del pesimismo existencial, de hondo calado también en la tradición literaria y cinematográfica escandinava: «*El cine sueco (...) es un cine en el que predomina el problema del hombre (...) La ontología antropológica desarrollada en clave romántica e impregnada de ciertos matices pesimistas ha aparecido de manera recurrente y como tema central en la filmografía sueca, desde Sjöström hasta Widerberg (...) En un país como Suecia, hoy enormemente secularizado, la tradición luterana ha dejado como herencia un cierto pesimismo que encuentra su reflejo en la visión del ser humano que pervive en algunos realizadores suecos. Este cine puede resultar de innegable valor a la hora de investigar la cultura de un país que, a partir del tránsito del protestantismo riguroso a un tipo de sociedad secularizada y moralmente liberal, ha llegado con el paso del tiempo a convertirse en modelo progresista de libertades, apareciendo, no obstante, algunos efectos no*

deseados como son el problema del alcoholismo o un pesimismo latente que se concreta en un elevado porcentaje de suicidios y depresiones»¹⁴. La reconciliación del matrimonio se vislumbra al final de la película, redimidos ambos por el amor que comparten. La frase «*No puedo vivir sin ella*», pronunciada por Evald, indica que ha aceptado la decisión de su esposa de ser madre.

b) *Los tres jóvenes*

En el rincón de las fresas, mientras Marianne nada en el lago, una voz femenina hace que Isak regrese del mundo de los recuerdos a la realidad. Se trata de Sara, una jovencita que viaja con sus dos amigos, Anders y Viktor, hacia Italia¹⁵ haciendo auto-stop. Sara presenta una triple peculiaridad: no sólo su nombre coincide con el de la prima amada por Isak, sino que físicamente es idéntica a ésta (deliberadamente ambos papeles fueron interpretados por la misma actriz, Bibi Andersson) y, además, aparece en el lugar donde crecen las fresas. Esta confluencia de circunstancias provoca que la chica se gane rápidamente la simpatía del Profesor, que de muy buen grado acepta que los tres jóvenes les acompañen en el trayecto hacia Lund. Sara explica a Isak que ambos chicos le gustan, pero es incapaz de decidirse por alguno de los dos. De tal manera, esta especie de «triángulo amoroso» Anders-Sara-Viktor no hace sino refrescar en la memoria del anciano aquel otro triángulo del que él mismo había formado parte (Sigfried-Sara-Isak). Se introduce así en la película el tema de la elección¹⁶. La prima Sara eligió a Sigfried; la joven Sara tendrá que volver a elegir. *Fresas salvajes* no plantea en este sentido la duda de la persona que efectúa la elección acerca de lo acertado o no de la misma; se limita a reflejar la herida no cerrada del que no resulta elegido, como es el caso de Isak. En otro orden de cosas, la presencia de los tres jóvenes va a ser la anécdota que permita al director tratar la temática de la existencia de Dios en este largometraje, en el

¹⁴ Cf. PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *op. cit.*, pp. 23, 25.

¹⁵ Suele ser recurrente en el cine de Bergman que el desplazamiento a Italia de sus personajes quede planteado en clave de «viaje iniciático». Desde una perspectiva escandinava, el viaje a Italia supone entrar en contacto con una realidad drásticamente distinta (otro clima, otra religión –la católica–, los vestigios arqueológicos del mundo clásico, los orígenes de la pintura moderna, etcétera), lo que propicia que se retorne con una mirada nueva, ya sea de experiencias adultas en el caso de unos jóvenes (la consumación del amor físico y la decisión de la orientación profesional en el caso de Sara, Anders y Viktor), ya se trate de la resolución de una duda o conflicto en el caso de personas maduras (así sucede en la película *La Sed –Törnst*, 1949–, en la que el matrimonio protagonista regresa de Italia con sus respectivos pasados sentimentales superados y convencidos del futuro de su unión conyugal). Por tanto, este matiz de «viaje iniciático» que Bergman imprime al que pretenden realizar los tres jóvenes de *Fresas Salvajes* se suma a los variados tipos de viaje que el director sueco plantea en dicho filme, tal y como se viene comentando.

¹⁶ Jordi Puigdomènech López señala que «*Tanto para Bergman como para todos los existencialistas, existir consiste en elegir libremente. La elección de lo que queremos ser es irracional, injustificada; se hace a espaldas de todo conocimiento, puesto que la existencia se vive, no se piensa. El realizador sueco enseña a través de sus filmes que cada individuo es responsable de su elección, ya que tal elección es él mismo, y de ahí nace la angustia que experimentan sus personajes por el temor de haber elegido erróneamente*». Vid. PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *op. cit.*, p. 43.

que el interrogante religioso-existencial parece ser la continuación del que ya había planteado en su anterior filme, *El séptimo sello*¹⁷. En el almuerzo que tiene lugar aprovechando una de las paradas del viaje, el racional Viktor –que piensa desarrollar una profesión científica– y el más espiritual Anders –quien encaminará sus pasos hacia la Iglesia– exponen sus opiniones contrapuestas acerca de la existencia de Dios; como forma de desempate, preguntan a Isak: «¿Es usted creyente, Profesor?». La respuesta del protagonista, o más bien, la respuesta del propio Bergman a través de los labios de Borg, queda implícita en el poema que en este momento recita el anciano: «¿Dónde está el amigo que busco por doquiera? / Cuando apunta el día, / mi inquietud también aumenta. / Cuando el día muere, / lo busco todavía. / El corazón me abrasa. / Yo voy siguiendo sus huellas / en cualquier brote de vida: / el aroma de la flor, la esbeltez de la espiga. / En el suspiro que lanzo y en el aire que respiro / está presente su amor, / y oigo cantar su voz en el viento del estío»¹⁸. Y como colofón, la concluyente intervención de Sara: «¿Quién es capaz de creer todavía en Dios?»¹⁹.

c) *El matrimonio Alman*

En un momento del trayecto el vehículo en el que viajan Isak, Marianne y los tres jóvenes sufre un accidente de tráfico al chocar contra otro coche; aunque el accidente parece en principio aparatoso, todos salen ilesos, incluidos los ocupantes del otro automóvil. Se trata del malavenido matrimonio Alman, que, debido a la avería de su coche deberán desplazarse junto al Profesor y sus acompañantes. Las continuas humillaciones a las que el ingeniero somete a su esposa así como las amargas lágrimas y la violenta respuesta de ésta dan pie a otra de las obsesiones bergmanianas: la dificultad de la convivencia, de la vida conyugal, tema por otra

¹⁷ Cf. PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *op. cit.*, pp. 252-253.

¹⁸ Este poema pertenece al poeta y eclesiástico sueco Johan Olof Wallin (1779-1839), que ejerció como Obispo de Uppsala –ciudad natal de Bergman–; compuso poemas de inspiración religiosa y tradujo poemas latinos.

¹⁹ Las tempranas interrogaciones por la existencia de Dios pesaron enormemente en la formación intelectual del cineasta sueco. Hijo de un pastor protestante, como ya se ha apuntado, la atmósfera religiosa en la que creció influyó fuertemente sobre él. Hasta los dieciocho años, Bergman no cuestionó la fe heredada de sus padres, pero la deportación a un campo de concentración nazi de la joven judía de la que se había enamorado junto a toda su familia en 1936, hizo que el adolescente Ingmar se planteara seriamente el problema del mal. Preguntó a su padre si Dios se interesaba por los amores de los jóvenes; ante la respuesta paterna de que ese asunto no constituía una prioridad para Dios, la réplica de Bergman fue: «Entonces ya no me interesa Dios». A lo largo de toda su carrera el realizador escandinavo se ha debatido entre la fe y el agnosticismo. De hecho, si en los años sesenta su sentimiento religioso pareció diluirse por completo, esta temática reaparecería nuevamente en la década de los noventa. *Vid.* PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *op. cit.*, pp. 40, 41 y 252. Dicho vaivén entre fe y agnosticismo es perceptible en la propia *Fresas salvajes*: si la pregunta retórica de Sara revela una clara ausencia de fe, las posteriores intervenciones tanto de Marianne («Compruebo que sólo hay frialdad, pero comprendo que todo debe ir hacia un fin») como del Profesor («Llegué a convencerme de que todos aquellos acontecimientos estaban regidos por una mente suprema») dejan entrever un matiz religioso.

parte recurrente en las letras y la cinematografía suecas²⁰. Y la actitud del cineasta ante dicho aspecto resulta arrasadora, puesto que dicha conflictividad de las relaciones humanas se hace extensible a todas y cada una de las parejas que aparecen en la película: la formada por Evald y Marianne, enfrentada por sus distintos puntos de vista sobre la descendencia, como ya se ha comentado; el matrimonio de Isak y su fallecida esposa Kary, una unión definida por las infidelidades de ésta (Borg, refiriéndose a los señores Alman, llega a manifestar: «*Me han recordado mi vida matrimonial*»); Evald le habla a su esposa de su infancia, transcurrida en «*una casa que era un infierno*»); incluso, esta dificultad en la convivencia puede apreciarse en la peculiar pareja formada por el Profesor y su ama de llaves (hay pequeños detalles –la frase de Isak a Agda «*Le recuerdo que no somos matrimonio*», la propuesta del Profesor de que ambos se tuteen, el hecho de que Agda deje la puerta de su dormitorio abierta– que inducen a considerar una posible relación sentimental entre ambos).

Así pues, el pesimismo existencial, las consecuencias derivadas de la toma de decisiones, el problema religioso sobre la existencia de Dios y el complejo mundo de la pareja –todos ellos coordinados definitorios de la tradición fílmica nórdica desde el punto de vista temático, tal y como se ha venido señalando– constituyen constantes de la mirada cinematográfica de Bergman de las que *Fresas salvajes* no queda exenta.

3. LA PESADILLA DE ISAK. UNA HUELLA DEL CINE MUDO EN *FRESAS SALVAJES*

Fresas salvajes, rodada en 1957, es –lógica y evidentemente– una película sonora. Sin embargo, la pesadilla que sufre Isak al principio del filme puede ser analizada por el espectador desde un punto de vista metacinematográfico, dado que Bergman parece estar haciendo diversos «guiños» a obras maestras del cine mudo mediante la puesta en escena de este primer sueño del Profesor Borg.

3.1. Descripción del sueño

Después de los títulos de crédito, se escucha la voz en *off* de Isak explicando que en la madrugada de su aniversario profesional sufrió una extraña pesadilla. Comenta que había soñado que, en su paseo matinal, se perdía en un barrio desconocido con casas en ruinas. Dicho esto, la voz en *off* del protagonista se interrumpe y la recreación del sueño transcurre a partir de entonces en silencio, sin que se introduzca en él una sola palabra. El receptor ve al Profesor deambular por calles desiertas. Se detiene a mirar la hora en un reloj que pende de una fachada²¹;

²⁰ Cf. PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *op. cit.*, p. 25. En lo que a la filmografía de Ingmar Bergman se refiere, resultan clave a este respecto títulos como *La vergüenza* (*Skammen*, 1967), *La carcoma* (*Beröningen*, 1970) y, sobre todo, *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1972).

²¹ Es éste un motivo iconográfico que evoca en el espectador el recuerdo del filme *Die Straße* (*La calle*, 1923), de Karl Grune, en tanto en cuanto en él aparece un reloj de características muy similares.

el hecho de que este reloj carezca de manecillas causa en él un gran estupor, sensación que se ve incrementada cuando, al consultar su reloj de bolsillo, encuentra que éste tampoco tiene agujas. Vaga desconcertado hasta que descubre la presencia de otra persona al final de la acera, alguien que está de espaldas. Se aproxima a él, pero cuando está a punto de llamar su atención, éste —que antes que persona parece más bien un maniquí, de facciones descompensadas y sonrisa bobalicona— se desploma sobre el bordillo de la acera y mana de él un gran charco de sangre. Comienza a escucharse en este momento un prolongado tañido de campanas; Isak ve entonces acercarse un coche fúnebre tirado por dos caballos pero sin cochero. La calle no es lo suficientemente ancha para permitir el paso del carruaje, que queda obstaculizado por una farola; en el forcejeo con ésta se desprende una de las ruedas y cae al suelo el ataúd que transportaba el vehículo, el cual finalmente es capaz de seguir adelante. El Profesor se acerca al ataúd, por el que asoma uno de los brazos del difunto. De repente, el miembro inerte parece cobrar vida y sujeta con fuerza a Isak; la tapa de la caja mortuoria se retira y el protagonista puede verse a sí mismo en el interior de la misma, con los ojos totalmente abiertos pero carentes de vida.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la interpretación del significado del sueño resulta más que evidente: todos los símbolos (la soledad del contexto, el estado ruinoso de los inmuebles, unos relojes sin agujas²² que indican que el tiempo se ha agotado, la muerte súbita y cruenta del maniquí, el tañido de las campanas, el coche fúnebre y, sobre todo, el ataúd en el que reposa el cadáver del Profesor) remiten indudablemente a la inminente extinción de la vida del protagonista. Sin embargo, esta peculiar pesadilla admite otra interpretación más interesante aún: se trata de una interpretación desde la perspectiva de la propia Historia del Cine, pues es posible detectar cómo el director sueco construye este sueño a partir de diversas aportaciones de grandes hitos del cine mudo, llevando a cabo de tal manera una especie de «viaje inverso» en la evolución del séptimo arte, tal y como se argumenta a continuación.

3.2. Un perro andaluz (*Un chien andalou, 1928*), de Luis Buñuel

Hablar de estados oníricos supone implícitamente adoptar un punto de vista surrealista, que es el que contempla la realidad en su conjunto como suma de la realidad consciente (la vigilia), por una parte, y la realidad inconsciente (el sueño), por otra. En el caso concreto de este primer sueño sufrido por el Profesor Borg, la referencia al surrealismo debe ser doble: en primer lugar, y de acuerdo con lo inmediatamente señalado, por clasificarse en el ámbito de lo onírico; en segundo lugar, porque algunos de sus fotogramas remiten al que se considera el ejercicio fílmico

²² Este elemento del sueño guarda relación con un detalle posterior del argumento del largometraje: en la ya citada caja de juguetes que la señora Borg repasa ante Isak y Marianne aparece el viejo reloj de oro de su difunto marido —el padre de Isak—, al que también se le han caído las manecillas.

por antonomasia de este ismo de vanguardia surgido en Francia en 1924: nos referimos, claro está, a *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*), rodada por Luis Buñuel en 1928²³. Efectivamente, los fotogramas iniciales del sueño de Isak (concretamente los que plasman las calles solitarias, la caída del maniquí y la muerte súbita de éste cuando el Profesor se percata de su presencia –hay que tener en cuenta que Isak no llega a entrar en contacto con él, ni físico ni verbal–) suscitan en el espectador el recuerdo casi instantáneo de los primeros cuadros de la *opera prima* del realizador de Calanda –exceptuando la celeberrima secuencia del ojo seccionado– tanto en un sentido estético como en lo referente a la ausencia de lógica y concordancia entre las escenas: por ejemplo, la soledad de las calles por las que pasea el Profesor evoca las desiertas calles parisinas a lo largo de las que pedalea el ciclista interpretado por Pierre Batcheff en *Un perro andaluz*. Por otra parte, la irracionalidad a la que responden la caída del maniquí²⁴ y su repentina muerte parece corresponderse con la también ilógica caída del ciclista contra la acera cuando el personaje femenino del filme buñueliano se asoma a la ventana para verlo, como si hubiera intuido su presencia (por tanto, el personaje de Simone Mareuil tampoco entra en contacto ni físico ni verbal con el ciclista, al menos antes de que éste se caiga); asimismo, guarda también relación con el absurdo que envuelve la secuencia de la mujer de aspecto andrógino que, tras haber estado tanteando con su bastón una mano cortada que yacía en el suelo, se expone voluntariamente a la circulación del tráfico, hasta que finalmente es arrollada por un automóvil.

Así pues, en función de los previamente expuesto, puede afirmarse que en *Fresas salvajes* se percibe el influjo de esta primera película de Luis Buñuel²⁵, con lo

²³ Agustín Sánchez Vidal señala a este respecto: «(...) *La importancia y novedad capital de Un perro andaluz en la historia del cine radica en que la película, de forma concienzuda y premeditada, destroza la narrativa cinematográfica habitual, en busca de una liberación de los convencionalismos de la pantalla similares a los logrados por los surrealistas en la literatura o la pintura* (...) André Breton, que había anatematizado otras cintas que pretendían ser surrealistas, acogió en el seno del movimiento al filme y a su director». Vid. SÁNCHEZ VIDAL, A., *Luis Buñuel*, Cátedra, 1994, pp. 133-134.

²⁴ Las imágenes en las que aparece este extraño personaje remiten al espectador a algunas obras del pintor belga René Magritte (1898-1967), adscrito a la estética surrealista. Nos referimos, concretamente, a los lienzos titulados *Los sueños del paseante solitario* (*Les rêveries du promeneur solitaire*, 1926-27), *La reproducción prohibida* (*La reproduction interdite*, 1937), *La canción de la violeta* (*Le chant de la violette*, 1951), *El hijo del hombre* (*Le fils de l'homme*, 1964), *El hombre del bombín* (*L'homme au chapeau melon*, 1964) y *La Decalcomanía* (*La Decalcomanie*, 1966), entre otros muchos. Esta circunstancia da lugar a una interrelación Cine/Pintura muy interesante, puesto que la pérdida de racionalidad y la incongruencia que caracterizan al surrealismo pictórico vendrían a subrayar, mediante esta cita implícita de los mencionados cuadros de Magritte, el toque surrealista que Bergman imprime a esta pesadilla del Profesor Borg, para cuya confección el cineasta sueco recurre tanto al surrealismo fílmico (Buñuel) como al plástico (Magritte).

²⁵ La hipótesis de que Bergman conociera la filmografía de Buñuel queda confirmada por las siguientes palabras incluidas en su libro de memorias *Linterna mágica*: «*Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso Tarkovsky es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones en el más pesado, pero también en el más solícito, de todos*

que Bergman estaría rindiendo homenaje en su filme a una de las grandes obras del cine mudo, aunque el caso de *Un perro andaluz* no se inserte en la tradición fílmica nórdica.

3.3. La carreta fantasma (*Körkarlen*, 1921), de Victor Sjöström

Ingmar Bergman ha declarado que la escena del coche fúnebre del que vuelca un ataúd incluida en la pesadilla del Profesor Borg estaba inspirada en un sueño que él mismo había tenido²⁶. No obstante, escasas líneas más adelante en dichas reflexiones del director sueco, éste contradice su afirmación previa al expresar su admiración por Victor Sjöström, su antecesor como director más renombrado de la cinematografía sueca durante la etapa muda²⁷ y, curiosamente, el actor escogido para encarnar el papel del venerable Isak Borg: «(...) Desde el principio la presencia del artista Sjöström empujeó todo lo demás. Él había hecho la película más importante de la historia. La vi por primera vez cuando tenía quince años. Ahora la veo por lo menos una vez cada verano, solo o con personas más jóvenes. Veo claramente cómo el carro de la muerte, hasta en detalles particulares, ha influido en mi vida profesional (...). Victor Sjöström era un narrador magnífico (...) Estábamos sentados al pie de la fuente de la historia del cine, tanto del sueco como del norteamericano»²⁸.

De estas declaraciones se desprende que, soñara o no Bergman con este coche funerario del que se cae un ataúd, la impronta que dejó en él el visionado de *La carreta fantasma* es más que evidente, según sus propias palabras. De hecho, cualquier espectador mínimamente relacionado con la tradición fílmica escandinava es capaz de reconocer en *Fresas salvajes* un pequeño tributo de Bergman al, probablemente, más aclamado filme de Sjöström.

los medios. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua. Sólo alguna vez he logrado penetrar furtivamente. La mayoría de mis esfuerzos más conscientes han terminado en penosos fracasos. Fellini, Kurosawa y Buñuel se mueven en los mismos barrios que Tarkovsky. Antonioni iba por ese camino, pero se mató, ahogado en su propio aburrimiento. Méliès estuvo siempre allí sin pararse a reflexionar en ello. Es que él era mago de profesión. Cine como sueño, cine como música. No hay arte que, como el cine, se dirija a través de nuestra conciencia diurna directamente a nuestros sentimientos, hasta lo más profundo de la oscuridad del alma». Cf. BERGMAN, I., *Linterna mágica*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 84.

²⁶ Vid. BERGMAN, I., *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 22.

²⁷ Victor Sjöström (1879-1960) fue, junto a Mauritz Stiller, el cineasta más destacado de la industria sueca durante los años del cine mudo. Inició su andadura en la Svenska en 1912. Como ya se ha señalado en una nota previa, en su universo fílmico destaca su recurso a la naturaleza y al paisaje suecos no sólo como una parte sobresaliente de la puesta en escena, sino sobre todo como elemento que determina el destino humano e influye en el desarrollo psicológico de los personajes. Solía sentirse atraído, además, por personajes a los que las injusticias humanas sitúan al borde de la locura. Ambas características son fácilmente perceptibles en los largometrajes que lo catapultaron a la fama; los ya mencionados *Ingeborg Holm*, *Había un hombre* y *Los Proscritos*, y, sobre todo, *La carreta fantasma*. A mediados de la década de 1920 emigró a Hollywood, si bien allí no fue capaz de cosechar los éxitos que había obtenido en Suecia.

²⁸ Cf. BERGMAN, I., *op. cit.*, pp. 22-25.

Inspirándose en un relato de la Premio Nobel sueca Selma Lagerlöf²⁹, en 1921 Victor Sjöström rodaba la historia de David, un alcohólico³⁰ que, sumido en los sopores de la bebida, sueña que ha muerto a las doce de la noche del 31 de diciembre, por lo que está condenado a conducir la carreta de la muerte durante todo el año siguiente³¹. Los paralelismos que permiten argumentar el influjo de *La carreta fantasma* en *Fresas salvajes* son los siguientes:

- a) La carreta, en el caso de la primera película, y el coche fúnebre, en lo que respecta a la de Bergman, se presentan durante la embriaguez de David y en medio de la pesadilla de Isak, respectivamente. Es decir, ambos vehículos mortuorios hacen su aparición en un estado inconsciente de los dos personajes.
- b) La ebriedad de David y el angustioso sueño de Isak provocan un repaso biográfico por parte de ambos protagonistas, David dentro del propio estado inconsciente e Isak en una vigilia asaltada por los recuerdos y nuevos estados oníricos.
- c) El sopor en medio del cual David revisa las pésimas condiciones en las que se ha desarrollado su existencia y la pesadilla que lleva al Profesor Borg a tomar conciencia del desequilibrio entre su vida personal y la profesional provocan en los dos un cambio de actitud que propicia la redención de ambos.
- d) Desde un punto de vista estético, en ambos largometrajes es posible detectar una evidente correspondencia en lo que a la utilización del paisaje se refiere. David, dentro de su ensoñación, imagina cuán dichosa podría haber sido su vida de haber adoptado una actitud distinta ante la misma, pensamientos éstos que contextualiza en un precioso día de campo, junto a su mujer e hijos. Estos fotogramas de Sjöström inspiran directamente los que recrean el recuerdo de los felices veranos de antaño del Profesor Borg en el filme del realizador de Uppsala.

De tal manera, a través de este tributo que en *Fresas salvajes* rinde Bergman a una de las películas clave en la historia del cine nórdico –y universal– así como

²⁹ Selma Lagerlöf (1858-1940), autora de novelas de estilo romántico, recibió el Premio Nobel de Literatura en 1909. Sus relatos constituyeron una de las principales fuentes de inspiración del cine sueco durante sus primeros tiempos; de hecho, entre Sjöström y Stiller llegaron a adaptar nueve de sus novelas, entre las que destacan *Jerusalén en Dalecarlia*, *El carretero de la muerte*, *El tesoro del señor Arne* y *La leyenda de Gösta Berling*. El caso de Selma Lagerlöf constituye un magnífico ejemplo de la imbricación Cine/Literatura que definió a la industria fílmica escandinava en las décadas iniciales de su existencia.

³⁰ El alcoholismo es otro de los temas recurrentes en las letras y la cinematografía suecas. Vid. PUIGDOMÈNECH LÓPEZ, J. F., *op. cit.*, p. 25.

³¹ La «carreta fantasma» constituye una figuración nórdica de la Muerte. Esta carreta vaga por toda la Tierra recogiendo las almas de los muertos que encuentra a su paso. Es invisible y nadie la oye llegar, a excepción del predestinado a ser el próximo cochero del siniestro vehículo, el cual advierte su próxima muerte al oír un crujido de ruedas cada vez más fuerte, crujido que le produce un frío y mortal sudor.

a su admirado Sjöström, se produce un bello diálogo ente el cine mudo y el cine sonoro suecos.

3.4. *Vampyr* (*Vampyr*, 1931-1932), de *Carl Theodor Dreyer*

Antes de nada resulta obligatorio señalar que, en términos estrictos, *Vampyr* no pertenece al cine mudo sino que se encuadra ya en la época del sonoro. Ahora bien, esta afirmación puede resultar engañosa si no se matiza, puesto que resultaría más ecuánime decir que este filme del realizador danés Carl Theodor Dreyer³² se encuentra a caballo entre ambas modalidades: en efecto, hay en él lenguaje oral, pero éste se reduce a expresiones aisladas, de modo que los diálogos son prácticamente inexistentes. Además, se siguen utilizando intertítulos, como sucedía en el cine silente.

La pesadilla que sufre el Profesor Borg consta de elementos muy llamativos, pero ninguno de ellos resulta tan sorprendente como el hecho de que éste se vea a sí mismo en el interior de un ataúd. No obstante, no es *Fresas salvajes* la primera película en la que aparece una escena de estas características: el tema del personaje que se ve a sí mismo en un féretro fue inaugurado en *Vampyr*, filmada a principios de la década de 1930 por Dreyer. Y es que en el filme de Bergman que en las presentes páginas se analiza puede descubrirse un notable influjo de la que a veces se ha traducido como *La bruja vampiro*. En este sentido, al igual que se percibe en *Fresas salvajes*, la mezcla de los planos real y onírico resulta determinante en la película danesa. De hecho, casi la totalidad del filme –exceptuando aproximadamente los cinco primeros minutos– constituyen la narración del estado onírico de su protagonista, Allan Gray, durante la noche que pasa en la posada situada a las afueras de un pueblecito llamado Courtempierre. A pesar de que el intertítulo que precede a la narración del sueño de Allan («*en esa noche de insomnio*») puede confundir al espectador, el plano que muestra la llave que cierra el dormitorio de Allan girando sobre sí misma en la cerradura deshace cualquier engaño. Se inicia así una peculiar

³² Carl Theodor Dreyer (1889-1968) fue guionista de numerosos filmes entre 1913 y 1918, guiones entre los que figuran adaptaciones de obras de Zola (*L'Argent*) y Balzac (*Esther*), algo que permite comprobar cómo el peso que adquiere la literatura en la tradición nórdica está también presente en este realizador. Sus primeros largometrajes se inscriben en la etapa del cine mudo: *El Presidente* (*Praesidenten*, 1918-1919), *Páginas del libro de Satán* (*Blade af Satans Bog*, 1919-1921), *La mujer del párroco* (*Præstänkan*, 1920), *Los marcados* (*Die Gezeichneten*, 1921-1922), *Érase una vez* (*Der Var Engang*, 1922), *Mikaël* (1924), *El amo de la casa* (*Du Skal Aere Din Hustru*, 1925) y *La novia de Glomdal* (*Glomdalsbrudel*, 1925-1926). Sin embargo, sería a partir de finales de los veinte cuando realizara la serie de filmes que le consagraron como uno de los grandes maestros del cine: *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1927-1928), *Vampyr* (1931-1932), *Dies Irae* (*Vredens Dag*, 1943), *La Palabra* (*Ordet*, 1954-1955) y *Gertrud* (1964). En todas ellas se percibe una problemática de inspiración religiosa y el tema de la presencia del Mal en un mundo creado por la bondad de Dios, todo ello con un excepcional sentido figurativo y una fotografía óptima en cuya composición y luz es posible descubrir una inspiración pictórica; asimismo, su cine –depurado y espiritualista– se define por la minuciosa caracterización de los ambientes, la utilización de planos secuencia y largas tomas fijas, y por el empleo de una cámara muy atenta a los rostros de los personajes.

enunciación onírica en la que, incluso, se producirá una superposición de sueños: de tal forma, el protagonista se queda adormilado dentro de su propia pesadilla y sueña entonces que su sombra se asoma a un ataúd en el que descubre que es su mismo cuerpo el que allí reposa, con los ojos completamente abiertos.

Debido a la importancia que el estado onírico adquiere en toda la filmografía de Bergman, no resulta osado afirmar que *Vampyr*, con su complejo y sutil entramado de sueños, no era ajena al conocimiento del director sueco. Es más, mediante la escena que pone fin a la pesadilla del Profesor Borg, Bergman está revelando una de sus fuentes de inspiración y aprendizaje en otro de los hitos cinematográficos de la historia del cine escandinavo³³.

En suma, Bergman introduce en su relato una pesadilla que constituye un magnífico ejemplo metacinematográfico, puesto que este primer sueño del Profesor Borg está construido a partir de grandes aportaciones previas del arte fílmico. Sorprende, asimismo, la coherencia que muestran las tres películas elegidas como fuente de inspiración de dicha pesadilla: en efecto, *Un perro andaluz*, *La carreta fantasma* y *Vampyr* comparten la preocupación por la muerte y la interrelación de los planos real y onírico, temas ambos ampliamente tratados en *Fresas salvajes* y, en general, en todo el universo fílmico de Ingmar Bergman.

4. CONCLUSIÓN

A lo largo de las presentes páginas se ha dejado constancia de cómo el tema del «viaje» se erige en motivo conductor o *leitmotiv* de *Fresas salvajes*, y lo hace desde diversos puntos de vista, dada la imbricación de desplazamientos que se producen en los planos espacial y temporal e, incluso, a través del subconsciente del protagonista.

Pero la especial relación que se establece entre esta película dirigida por Ingmar Bergman y el concepto «viaje» rebasa la circunstancia inmediatamente apuntada. Y es que, tal y como se ha intentado argumentar, *Fresas salvajes* es susceptible de ser interpretada como un «viaje inverso» que se remonta a través de la tradición fílmica escandinava. Resulta cuando menos sorprendente el hecho de que un filme rodado en la década de los años cincuenta como es el que en las presentes líneas nos viene ocupando resulte tan elocuente e ilustrativo acerca de una cinematografía que se produjo y desarrolló en los primeros decenios del siglo XX en los países del Norte de Europa. En efecto, *Fresas salvajes* retoma esa utilización «metafísica» de temas universales (el pesimismo vital que recorre a las tres generaciones –la señora Borg, Isak y Evald–, los temas de la elección y de la existencia de Dios introducidos

³³ Ingmar Bergman volverá a utilizar este mismo recurso dos décadas más tarde en *Cara a cara... al desnudo* (*Ansikte mot ansikte*, 1975), cuando la psicóloga Jenny Isaksson –personaje interpretado por Liv Ullmann– se contempla a sí misma yaciendo en un ataúd en medio de uno de los convulsos sueños que padece. La presencia de lo onírico adquiere una importancia fundamental también en esta película.

por los jóvenes autoestopistas, la dificultad de la convivencia conyugal que afecta a todas las parejas de la película, etcétera) que ya caracterizaba a los primeros filmes nórdicos, muy presente también en la Literatura y, en general, en la visión del mundo del hombre de estas septentrionales latitudes; asimismo, la evidente dicotomía que se establece entre la amabilidad ambiental de unos fotogramas y la adversidad meteorológica de otros convierten al largometraje de Bergman en heredero de aquella utilización del paisaje y de la Naturaleza como clave estética y temática que hizo de las primitivas cintas escandinavas un producto de indiscutible procedencia.

Sin embargo, el vínculo más estrecho que *Fresas salvajes* mantiene con ese sustrato cinematográfico nórdico precedente viene dado por las citas implícitas a filmes célebres de la Historia del Cine que el realizador sueco lleva a cabo en esta película. De tal forma, los «guiños» a *Un perro andaluz* –si bien este ejercicio no se inscribe en la producción fílmica de Europa del Norte–, *La carreta fantasma* y *Vampyr* no sólo revelan algunas de las fuentes de aprendizaje de Bergman, sino que constituyen un excelente ejemplo de la capacidad metacinematográfica del llamado Séptimo Arte, en una utilización del cine para hablar del cine mismo realmente sugerente y deleitante para el espectador.