

El espectro corporeizado: resonancias semánticas del 'flashback' metaléptico en 'Fresas salvajes' ('Smultronstället', 1957)

The Embodied Spectre: Semantic Implications of the Metaleptic Flashback in 'Wild Strawberries' ('Smultronstället', 1957)

José Antonio Planes Pedreño

Universidad de Medellín (Colombia)

Aarón Rodríguez Serrano

Universitat Jaume I (España)

Este artículo plantea una nueva lectura de la película Fresas salvajes (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957) a través de la exploración narratológica de dos procedimientos fundamentales en su cuerpo textual: el flashback y la metalepsis. La unión de estos dos recursos origina el fenómeno del flashback metaléptico, cuya particular naturaleza pone de relieve, en tres escenas cruciales del relato, la influencia de los conflictos del presente en la reconstrucción del pasado: si bien en las dos primeras las cualidades metalépticas de las regresiones adoptan un sesgo excluyente en lo relativo a la clase de inscripción del sujeto recordatorio dentro de las mismas, será en la última remembranza cuando, una vez el personaje protagonista ha resuelto la crisis existencial que padecía, el sesgo se torna definitivamente inclusivo, indicio de la recon-

This paper aims to carry out a new reading of the film Wild Strawberries (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957) through a narratological exploration of two fundamental techniques used in the body of the work: the flashback and metalepsis. The joined use of these two techniques creates the phenomenon of metaleptic flashback, which, through its particular nature, sheds light on the influence of present conflicts on the reconstruction of the past in three crucial scenes within the story. While the metaleptic properties of the regressions in the first two cases take an exclusive focus with regard to the kind of involvement of the reminiscing individual within those scenes, in the last scene of remembrance, once the main character has resolved the existential crisis that he has been experiencing, the perspective becomes de-



ciliación efectuada con respecto a sus experiencias pretéritas.

Palabras clave: *flashback, metalepsis, narratología, Bergman, análisis filmico.*

finitively inclusive, a sign of his having reached a reconciliation with his past experiences.

Keywords: *flashback, metalepsis, narratology, Bergman, film analysis.*

CONTORNOS TEÓRICOS DEL ‘FLASHBACK’

Este artículo tiene como propósito exponer nuevas implicaciones en la película *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) a través del análisis filmico de dos procedimientos narratológicos cruciales en el tejido de esta obra capital de Ingmar Bergman, en la cual la memoria y la gestión del pasado se erigen en temas primordiales. Estos dos procedimientos son el *flashback* y la metalepsis, y para su concurrencia al unísono en el texto audiovisual nos valdremos de un concepto acuñado en una investigación previa: el *flashback* metaléptico (Planes, 2018a). No obstante, si queremos abordar el *flashback* con el fin de desentrañar su naturaleza y esclarecer su dimensión semántica en este título, empezaremos tomando como referencia la definición de Gaudreault y Jost (1991: 114), quienes lo conciben como “la evocación *a posteriori* de un acontecimiento al momento en que nos hallamos”.

Los artífices o agentes de esa rememoración, es decir, los responsables últimos que dan lugar a esa inmersión en sucesos pretéritos, son dos: por un lado, alguno de los personajes que intervienen en la historia que se nos está narrando; por otro, las instancias creativas del relato, designadas por los dos ensayistas franceses como *meganarrador* o *gran imaginador*, esto es, aquella entidad situada en el exterior de la diégesis — por tanto, extradiegética— que es la que organiza el discurso formal —y todos sus efectos y significados— de la obra que estamos contemplando. Otra manera de referirse a este meganarrador o gran imaginador es a través del término *enunciación*, que comprende todas las decisiones de carácter creativo con las que una obra adquiere su configuración e identidad, así como aquellas huellas con las que queda inequívocamente en evidencia la mano creadora que la está haciendo posible (Gaudreault y Jost, 1991: 34). En el contexto concreto que nos ocupa, pensamos que es recomendable recordar que su propuesta narratológica es calificada como *modal*, esto es, que deja en el campo concreto de los elementos audiovisuales y su ordenación formal aquellos aspectos significativos que moldean los rasgos temáticos de la obra. En el caso de *Fresas salvajes* es especialmente pertinente en tanto en cuanto la construcción de *flashbacks* se apoya en una reflexión profunda sobre el propio aparataje visual, la colisión entre distintos niveles temporales dentro del propio plano y la presencia explícita —casi diríamos, ontológica— de cuerpos sometidos a la torsión narra-

tiva. Es la imagen precisamente la que plasma el abismo temporal y la que sirve para hilvanar recuerdos, vivencias, sueños y territorios propios de la experiencia del protagonista.

La clasificación del *flashback* que aquí ofrecemos se deriva de la propuesta por Luchoomun (2012), quien, a su vez, se inspira en las aportaciones de autores como Turim (1989), Branigan (1992) y Bordwell (1996). Sin embargo, frente a los seis tipos de analepsis que alumbramos en dos estudios preexistentes tras un ejercicio de síntesis, reformulaciones y nuevos aportes (Planes, 2018, 2019), la taxonomía que ahora proponemos se distancia de la anterior al reducir a cuatro las categorías de este procedimiento en función de la causa que las desencadena:

- Expositivo: visualización de un recuerdo que un personaje empieza a relatar, bien a un interlocutor, bien al espectador, dentro de la cual puede surgir la presencia de una voz *off* a lo largo de su recorrido.
- Delimitado: regresión que se origina a partir de estímulos muy específicos, tales como un objeto, sonido, situación o escenario determinado.
- Indefinido: suceso pretérito evocado por un personaje sin conexión con cualquiera de las condiciones en que este se halla.
- Independiente: remembranza que emerge de forma autónoma en el relato. Esta analepsis no va unida a ningún catalizador ni a ningún personaje, sino que está suscitada por el meganarrador o gran imaginador.

El *flashback* se puede definir a partir de tres variables: circuito del recuerdo, elementos de transición y, eventualmente, metalepsis. En cuanto a la primera variable, una analepsis puede modelarse según lo que Luchoomun (2012: 65) denomina *the recollection circuit*, que nosotros traduciremos como 'circuito del recuerdo', y que consta de tres fases: 1) un plano inicial situado en el presente, que a menudo tiende a mostrar la actitud o rasgos faciales del personaje para sugerir cómo este está empezando a sumirse en la regresión, de ahí que su expresión adopte un aire meditabundo, pensativo o ensimismado; 2) la visualización de la remembranza propiamente dicha; y 3) un plano de cierre con el que retornamos a la dimensión temporal de la que habíamos partido. Existe la posibilidad de que la fase inicial o postrera de este circuito quede omitida: podemos contemplar las circunstancias en que se gesta la escena retrospectiva pero reubicarnos en una etapa más avanzada del presente en lugar de volver a la misma situación en que esta se desencadenó; otras veces crearemos identificar un *flashback* independiente al irrumpir este sin aparente motivación, pero bien podemos averiguar tras su clausura las particularidades del presente que lo habían propiciado.

Respecto a la segunda variable, el desplazamiento entre las fases del circuito de rememoración se puede llevar a cabo a través de algún tipo de transición visual —corte, fundido encadenado, cortinilla, fundido en negro o desenfoco, pero sobre todo las dos primeras— o sonora —encabalgamiento—. Aunque los manuales del lenguaje audiovisual tienden a atribuir a cada transición unas determinadas funciones narrativas, en la práctica tales atribuciones resultan problemáticas. Como cualquier otro componente expresivo, el rendimiento de una transición solo podrá dilucidarse dentro del texto fílmico y de la situación en que

ha sido insertada. Existen, eso sí, ciertos usos más o menos convencionalizados. Por último, en lo tocante a la tercera variable, la metalepsis, esto es, las transgresiones que se producen entre los niveles narrativos que concurren en un relato, podemos hallar este procedimiento integrado en una analepsis, originando lo que denominamos un *flashback* metaléptico (Planes, 2018a). Cuatro fenómenos vinculados a la metalepsis podemos identificar en una remembranza audiovisual (Planes, 2018, 2019), los cuales enunciamos a partir del magisterio de Genette (1989, 2004), si bien atendemos las clasificaciones de López (2007) y Zavala (s.f.), y además, algunos estudios sobre este recurso, como el de Campora (2009), Kiss (2012) o el de Aken y Vendekerkhof (2012):

- Metalepsis narrativas: toda injerencia de acciones, personajes o instancias pertenecientes a un nivel narrativo concreto en otro al cual no deberían tener permitido el ingreso.
- Metalepsis actoral: juego consistente en utilizar a un intérprete, bien para encarnar a un mismo personaje en sus distintas etapas —niñez y madurez, por ejemplo—, bien para caracterizar a dos personajes disímiles que pertenecen a rangos temporales diferentes.
- Metalepsis de disolución temporal: difuminación de las fronteras entre pasado y presente, de tal manera que, cuando se va a producir el paso desde una dimensión hasta otra, es imposible delimitar el punto exacto que las separa. En estos casos, brillan por su ausencia elementos de transición, e incluso el más básico de todos, el corte directo.
- Disolución de la cuarta pared: los personajes dirigen su mirada hacia el objetivo de la cámara —e incluso pueden interpelar al espectador de modo verbal—, por lo que se rompe la ilusión del espectáculo cinematográfico.

Nuestro criterio a la hora de establecer el recuento de este mecanismo expresivo en la cadena narrativa de una obra es el siguiente: un solo *flashback* cubrirá el intervalo retrospectivo que ha sido intercalado entre dos puntos del presente de la diégesis, ya sea este intervalo una efímera imagen que se infiltra erráticamente en la conciencia del personaje o una o más escenas y/o secuencias. Con esto que-remos decir que una analepsis será computada con independencia de su duración o del número de sucesos que abarque. Lo relevante para su contabilización en un relato es, por tanto, el número de veces en que identificamos este interludio pretérito que ha sido insertado producto del montaje entre dos momentos del presente de la diégesis.

EL 'FLASHBACK' EN LA OBRA DE INGMAR BERGMAN: UNA BREVE ACOTACIÓN DEL MARCO TEÓRICO

Dentro de los estudios dedicados al director sueco, su particular construcción de la distribución temporal supone uno de los rasgos más atendidos en el análisis estrictamente narratológico de su obra. Una gran parte de los teóricos clásicos —valgan como ejemplo los seminales Donner (1964) y Cowie (1986) o los más

recientes Steene (2000: 36), Törnqvist (2009: 151) y Rodríguez (2017a)— ponen de relieve la íntima conexión entre la llamada “geometría escénica” de August Strindberg y la torsión de diferentes niveles temporales para generar efectos dramáticos concretos. Autores como Philip y Kersti French (1995) invierten denodados esfuerzos en conectar *Fresas salvajes* con la dramaturgia de su tiempo. En efecto, allí donde Strindberg comprende que los límites del relato en el espacio teatral pueden ser puestos en duda mediante la inserción explícita de recuerdos o torsiones espaciotemporales insertas dentro de un marco general naturalista, Bergman comprende la posibilidad de valerse de las herramientas fílmicas —muy especialmente, de la propia naturaleza temporal autoclausurada de cada plano autónomo— como una manera de provocar una colisión entre memoria y existencia.

Más allá de Strindberg, esta naturaleza del tiempo responde también a un cierto estado de la cuestión filosófica que, desde la primera mitad del siglo XX, modifica la relación entre tiempo y sujeto (Escudero, 2010). En el caso concreto de *Fresas salvajes*, la película puede ser leída como un desarrollo plenamente integrado en la pregunta por el sentido de la existencia frente al horizonte de la muerte (Kalin, 2003: 67), tal y como queda planteada en las ontologías fenomenológicas de raíz heideggereana (Rodríguez, 2017b). En este contexto, la relación entre narrativa audiovisual y *flashback* deviene verdaderamente relevante en la medida en que parece aliarse con las teorías sobre el tiempo que ponen en duda la idea de la linealidad o la pura existencia del presente (Bergson, 2018), de ahí que opten por una concepción subjetiva y acotada antes por los mecanismos de memoria que por la pura linealidad de la experiencia humana.

El retorno visual al pasado como recurso privilegiado de un cierto decir sobre la escritura fílmica privilegia, lógicamente, las lecturas de *Fresas salvajes* desde una perspectiva estrictamente psicoanalítica. El uso de los materiales oníricos, así como la constante reflexión sobre las heridas derivadas de la experiencia de los cuerpos y los afectos, parecen justificar la posibilidad de tomar el tema principal del texto como un movimiento en el que “el pasado [...] aporta información al momento presente, suministrando un nuevo conocimiento sobre él” (Company, 1999: 112). El matiz que aporta el teórico valenciano es extraordinariamente relevante para nuestro estudio, ya que la analepsis no cumple solo un cometido estrictamente informativo —no modifica, por así decirlo, la gestión del punto de vista de los acontecimientos—, sino que impacta de modo explícito en la percepción que el protagonista tiene sobre el mundo y, en consecuencia, en sus arcos de transformación internos.

Así, al contrario que en otros filmes más o menos contemporáneas en los que el *flashback* de sabor psicoanalítico únicamente se utiliza para atar los cabos sueltos de la trama en un peliagudo y oportunista retorno de lo reprimido —estamos pensando en obras tan mayúsculas como *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) o *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the Door...*, Fritz Lang, 1947)—, lo que Bergman propone es una compleja reflexión fílmica en la que la estructura permita desvelar progresivamente el trayecto emocional del personaje. En esta dirección, florecen trabajos de calidad desigual que intentan establecer una suerte de lectura analítica centrada sobre el propio Isak Borg (Williams, 2005), el

protagonista, o incluso sobre Ingmar Bergman (Gado, 1986), dejando de lado los efectos significantes que emergen de la propia materialidad de la forma fílmica (Zumalde, 2011). En el momento de redactar estas líneas, resulta ineludible referenciar el trabajo de Palao Errando (2018: 92-126) como una de las lecturas más exhaustivas y coherentes sobre lo que el psicoanálisis —en este caso, lacaniano— puede aportar a la comprensión del *flashback* en la obra de Bergman.

Llegados a este punto, debemos sugerir que nuestra aportación no permite tanto discurrir por los canales habituales de lectura de la obra —ya sea desde la intertextualidad (Zubiaur, 2004), la deuda filosófica (Puigdomènech, 2004), los citados mecanismos de hermenéutica psicoanalítica o incluso los estudios postestructurales de género (Humphrey, 2013: 54-62)—, sino que optamos por una metodología de análisis rigurosamente narratológico. Pensamos que al desbrozar los mecanismos de significación relacionados con el tiempo y la gestión de la información, podremos contribuir no únicamente a enriquecer las aproximaciones de otros colegas que decidan aventurarse en la escritura bergmaniana, sino que además reivindicaremos, con toda la humildad posible, un acercamiento algo más ajustado a la letra del texto y sus efectos de sentido (Zumalde y Zunzunegui, 2014: 94).

ANÁLISIS

EL ‘FLASHBACK’ METALÉPTICO DE ‘FRESAS SALVAJES’

Como hemos indicado, este artículo tiene como objetivo plantear una nueva aproximación a *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957) a través de un análisis fílmico centrado en las conjugaciones del *flashback* y la metalepsis dentro de ese texto audiovisual, dos recursos narratológicos cuya convergencia origina la noción del *flashback* metaléptico (Planes, 2018a). Como es bien sabido, el filme gira en torno a la narración de Isak Borg (Victor Sjöström), un anciano médico que emprende un viaje en coche junto a su nuera, Marianne (Ingrid Thulin), desde Estocolmo hasta Lund (Suecia), donde, en la universidad que lleva el mismo nombre, será nombrado doctor *honoris causa*. Toda la historia está horadada por la voz en *off* del protagonista, y es a partir de sus primeras declaraciones como averiguamos el desasosiego que le embarga. Esto propicia la aparición de sueños y pesadillas de carácter inquietante y, después de comenzar la travesía por carretera, una persistente inclinación a remontarse a algunos pasajes de su infancia. Lo relevante para nuestros intereses son las transgresiones que se establecen entre los niveles del presente y del pasado en las tres analepsis metalépticas que, asociadas al personaje principal, engrosan el filme, aunque también nos detendremos en una cuarta vinculada a Marianne sin revestimientos metalépticos y en una imagen mental incluida en uno de los sueños del narrador.

El primer *flashback* se produce a continuación de que Isak y Marianne se detengan por primera vez durante su trayecto en el caserón donde el primero pasó sus primeros veinte años junto a su familia en los periodos estivales. Habiéndose apeado del vehículo, Isak se sienta en un rincón de las inmediaciones de la pro-

piedad donde él y sus parientes solían recoger fresas salvajes. El veterano doctor, entonces, se deja arrastrar por la evocación de las experiencias que allí tuvieron lugar, si bien él mismo, mediante un comentario en *off*, nos advierte del carácter difuso del pasaje que nos disponemos a contemplar: “No sé cómo sucedió, pero la claridad del día transformó en una especie de sueño las imágenes de mis recuerdos, apareciendo delante de mis ojos con la fuerza de un acontecimiento real”. Esta aclaración resulta harto significativa toda vez que la remembranza se escenificará con una libertad creativa semejante a la de cualquier sueño o fantasía. Si bien el tránsito del presente al pasado se opera merced a un fundido encadenado con el cual la fachada de la otrora finca veraniega frente a la que halla Isak sufre una drástica transformación, nuestro protagonista permanecerá integrado dentro de las escenas pretéritas con su fisionomía actual, siendo testigo de las mismas, pero sin poder interactuar con los personajes que forman parte de ellas. Es el primer ejemplo en la obra del director de la anteriormente denominada “geometría escénica” heredada de Strindberg, que desde este momento se convertirá en una de las marcas de estilo enunciativas más relevantes en las configuraciones temporales de los autores de la modernidad. Baste con señalar dos ejemplos diametralmente opuestos: los comentarios irónicos sobre la infancia de *Annie Hall* (Woody Allen, 1977) y la reflexión sobre la vida después de la muerte con que concluye *La eternidad y un día* (*Mia aioniotia kai mia mera*; Theo Angelopoulos, 1998). Ambos ejemplos, herederos directos de Bergman, nos muestran la naturaleza del *flashback* metaléptico como un recurso que permite catalogar lo acaecido en términos fílmicos como una metalepsis narrativa en el interior de una retrospectiva. No está de más que subrayemos de nuevo que el protagonista contempla lo que ocurre en tales acontecimientos del pasado y que a la vez se muestra incapaz de hacerse escuchar y de participar en ellos.

Ciertamente, estas cualidades dotan a la regresión de un alcance que acentúa el sentimiento de impotencia que Isak experimenta hacia esos sucesos de juventud, puesto que, situado físicamente en ellos, puede revivirlos con la frustración que le supone estar tan cerca espacialmente, y a la vez tan lejos emocionalmente, de las personas que formaron parte de su vida, lo que incorpora, asimismo, una decepción adicional por cuanto, aunque sea en el ámbito imaginario, no puede manipular o restituir el pasado a expensas de las limitantes reglas en las que se asienta la rememoración. Mientras estos acaecimientos se desarrollan, Isak, de hecho, no solo queda relegado a un segundo plano, sino que en realidad ejerce las veces de espectro al poseer la facultad de deambular y atender a sus familiares, pero no la de intervenir, cuestionar o rebatir lo que de él se está diciendo. Sin embargo, la invisibilidad de Isak es literal porque, curiosamente, la presencia de este personaje en su juventud, esto es, su otro yo en aquellos años, nunca se hace efectiva: Isak-joven es constantemente mencionado, pero nunca nos es mostrado ni en este *flashback* ni en los siguientes que abordaremos.

Este atributo nos ayuda a discernir el auténtico papel que el protagonista representó para aquellos que lo amaron, en particular para Sara (Bibi Andersson), su prima, con quien Isak estuvo prometido en secreto, y a quien él quiso más que a ninguna otra mujer, aunque ella acabó casándose con su hermano Sigfrid (Per Sjöstrand). Durante la analepsis, Sara confiesa ante la cautelosa mirada de Isak-

anciano que este es delicado y sensible, que posee un espíritu elevado —le gusta leer poemas, tocar el piano...—, pero también que le hace sentirse insignificante. En cambio, ve en Sigfrid a alguien más guapo y atrevido. La ausencia física de Isak-joven cuando su prima lleva a cabo estas revelaciones no hace sino poner de relieve la lejanía emocional entre los dos parientes, entre otras razones porque, como se irá desprendiendo del relato, el protagonista se sintió más preocupado en cultivar actividades que le protegieron de la presencia de sus semejantes y, por lo tanto, de las amarguras y placeres de la vida. Esta inclinación fue derivando en una suerte de egoísmo cada vez más acusado, que lo acabó convirtiendo en alguien indiferente de sus allegados, de ahí que, en esta etapa iniciática, Sara decidiese romper su vínculo con Isak y casarse con Sigfrid, elección acertada porque, en una fase más avanzada de la película, durante el transcurso de uno de los sueños del personaje principal, este presencia desde una ventana, con un punto de envidia, a Sara y Sigfrid viviendo juntos como marido y mujer: la cercanía y el cariño recíproco que transmiten es a todas luces palpable (puede consultarse un análisis completo de dicho fragmento en Rodríguez, 2017b: 80-281).

En esta escena, que no es un *flashback* sino un sueño, la lejanía queda más en evidencia por las condiciones en que este contempla a los dos esposos: envuelto por la oscuridad de la noche, asiste a la escena a hurtadillas, procurando que no adviertan su presencia y situándose en el exterior de la vivienda en la que ellos se hallan. El cristal y el marco de la ventana ejercen de encuadre adicional, por lo que se refuerza la separación de Isak con la pareja, además de con los cálidos sentimientos de la misma. No resulta baladí que este episodio onírico contemplado por Isak transcurra del siguiente modo: Sara, elegantemente vestida, está tocando el piano ante la cómplice mirada de Sigfrid, quien, de repente, la interrumpe besando su cuello y luego sus labios para, a renglón seguido, conducirla a la mesa donde, una vez sentados, efectuarán un brindis. Este episodio dramático, en realidad, reverbera en el presente porque no conviene soslayar que al trayecto que Isak recorre en carretera junto a su nuera se unirá una joven, Sara, quien no solo comparte el nombre con la antigua prometida del protagonista, sino que se erige en una réplica física exacta de aquella. Y lo que es más: metalepsis actoral mediante, la una y la otra están interpretados por la misma actriz, Bibi Andersson. La Sara del presente, además, está acompañada por dos pretendientes, Viktor (Björn Bjelfvenstam) y Anders (Folke Sundquist): el primero quiere ser médico y reivindica el racionalismo; el segundo, pastor y defiende la imaginación.

APARICIONES FANTASMALES ANTE EL RECUERDO

El distanciamiento emocional y, por añadidura, el sentimiento de impotencia que emergen en las recreaciones pretéritas de Isak vuelven a quedar en evidencia en un segundo *flashback* incrustado en el devenir del sueño donde se alojaba el evento aludido en el párrafo anterior, con la salvedad de que en esta ocasión no hay incertidumbre que valga: el pasaje transcurrió en una fecha concreta —martes, 1 de mayo de 1917— y este reproduce la escena en que el protagonista fue testigo de la dolorosa infidelidad de su mujer (Gertrud Fridh) en el claro de un bosque y de las crueles palabras que contra él vertió ante su amante (Åke Fridell).

Lo primero que debemos señalar con respecto a esta remembranza son las oníricas circunstancias con que Isak-anciano revive este incidente de su pasado: un guía imaginario lo conduce ahora hasta el lugar en donde se perpetrará la traición, no sin antes dirigirle unas esclarecedoras palabras:

A menudo se olvida a una mujer que lleva muerta treinta años. Algunos conservan una dulce imagen que se difumina poco a poco. En cambio, usted puede recordar siempre este suceso con claridad. Usted estaba en este mismo lugar y pudo verlos y oír perfectamente lo que decían.

Con esta alusión colegimos que lo que vamos a contemplar es por completo fidedigno y que se trata de uno de los capítulos más amargos y frustrantes de cuantos sufrió el personaje a lo largo de su vida por mucho tiempo que haya pasado desde el fallecimiento de su esposa.

De cualquier forma, Isak vuelve a asistir al acto sexual de su esposa —omitido visualmente al espectador por medio de una elipsis— a una considerable distancia del lugar en que acaece, la misma a la que se mantuvo cuando transcurrió originalmente, si bien, como en la primera analepsis analizada, vuelve a carecer de la potestad para interactuar o intervenir de algún modo, aunque aquí podemos aventurarnos a esgrimir que el personaje no reaccionó ni tomo ninguna determinación después de lo acontecido en aquella fecha. La frialdad emocional del Isak de entonces como rasgo predominante es análoga a una cierta pasividad, a una cierta indolencia que se traduce en una nueva distancia física a la hora de enfrentarse a los hechos..., como sentencia su esposa tras consumir el adulterio.

Sin embargo, ahora el rostro de Isak se llena de estupor ante lo proferido por su cónyuge, quien enseguida se retira del claro en dirección opuesta a la emprendida por su amante, señal de que la infidelidad, de carácter pasajero e intrascendente, obedecía a la tentativa de provocarlo, de infligirle un castigo a sabiendas de que no conseguiría desplazarlo del desafecto en que se hallaba. Cuando por fin desaparece, Isak pregunta atribulado a su guía dónde está su mujer. Este responde que se ha marchado; que, como todos, ha sido extirpada de su vida como “una obra maestra de la cirugía”. “¡Cuánto silencio!”, será lo único que el protagonista alcance a pronunciar. La indiferencia del personaje principal de *Fresas salvajes*, cualidad que se materializa en la naturaleza fantasmal del mismo en las dos retrospecciones y la imagen mental dilucidadas, deviene, así, en obra maestra de la cirugía con la particularidad de que, cuando el Isak próximo a su final siente el impulso de remontarse a su pasado y de intervenir en él aunque sea ilusoriamente, sus paisajes se convierten en un terreno en el que no puede entrometerse a causa de los muros emocionales que él mismo se afanó en levantar. El precio que ha de pagar no es otro que la soledad, como él mismo acaba por responderse tras inquirir a su mentor onírico por la condena que le corresponde.

A estas alturas, merece la pena detenerse brevemente en la potencia significativa del *flashback* para introducir la que quizá sea una de las apuestas temáticas más relevantes de la película: la paradójica congelación emocional de un protagonista que, como se apunta varias veces, ha dedicado su vida a servir a los demás. Así, mientras el filme únicamente muestra el testimonio positivo hacia

Isak mediante palabras en el presente —el agradecimiento del hombre que sirve gasolina (Max von Sydow)—, las imágenes que retornan del pasado son las que ponen en duda inmisericordemente su capacidad para ofrecer un consuelo y un sentido a los demás. Se genera así, además, una dolorosa brecha en términos de focalización: lo que los demás saben de Isak y de su vida pertenece a la oralidad, al relato, lo cual no responde sino a una versión parcial y falseada de su propia experiencia. Sin embargo, cuando nos encontramos en el campo de la focalización espectral pura —cuando asistimos a los sueños, los recuerdos y las vivencias de Isak— es precisamente cuando lo que nunca se ha contado a otros emerge en primer plano, de ahí la eclosión de la auténtica magnitud dramática del relato.

Ciertamente, hay un primer Isak que tiene un saber sobre el funcionamiento de los cuerpos: el que los ha estudiado con ahínco en su gabinete, el que los ha curado y los ha mantenido contra la enfermedad. Este primer Isak —conocedor de la mecánica estricta de lo físico, de la dimensión positivista del sufrimiento— es el que será homenajeado durante el ceremonial que se le destina. Sin embargo, el segundo Isak —el fantasmal y, por eso mismo, el verdadero protagonista de la narración— es el que se revela un completo incapaz en el campo de los afectos, de las emociones, de todo aquello que queda al margen del rigor científico. Para el primero, el tiempo no tiene demasiado sentido —es un tiempo de la curación, tiempo lineal y ordenado en el que las causas médicas permiten el correcto desarrollo de los efectos físicos—. Para el segundo, por el contrario, el tiempo constituye un problema de primer orden que exige, por parte del propio Bergman, una ruptura coherente de la temporalidad fílmica. Allí donde no puede llegar la descripción —científica— de un proceso verificado es precisamente donde se hace necesaria una escritura insegura, poética, es decir, una escritura que pueda poner en crisis incluso los patrones básicos de verosimilitud y coherencia fílmica tradicionales.

EL ESPECTRO CORPOREIZADO

No obstante, de modo similar a otras obras de Bergman, el itinerario introspectivo que atraviesa Isak no culmina en los dominios de la desesperanza, sino que la singladura adquiere visos más luminosos a razón del reconocimiento cada vez más notorio de los sombríos rasgos de carácter que marcaron su existencia; pero también de la voluntad de reparación que en él se adivina respecto a las circunstancias del presente derivadas de sus actos, de ahí la progresiva empatía que empieza a poner de relieve hacia su nuera, Marianne, quien no dudará en abrirle su corazón y relatarle las razones de la crisis matrimonial con su hijo Evald (Gunnar), hasta el punto de que en las escenas postreras del filme ambos personajes, Isak y Marianne, confiesan el cariño que sienten el uno hacia el otro. Se trata, además, de una apuesta hacia la posible emancipación de las generaciones venideras que el propio director mantendrá incluso hasta en su obra final, *Saraband* (2003) (véase el análisis al respecto de González, 2018).

La equidistancia entre presente y pasado se establece, de hecho, a través de un clarificador *flashback* relatado por Marianne a Isak en el que esta da a conocer la noticia de su embarazo a Evald y, asimismo, de su decisión de tenerlo, un diálogo

entre ambos en el que columbramos una *actualización* del pasado en el presente. Explicamos por qué. En primer lugar, la analepsis se despliega a partir de la similitud advertida por Marianne entre el pesimismo existencial de Isak, quien asevera “que está muerto aunque todavía siga vivo”, y el de Evald, confesando durante la regresión que, frente a la imperiosa necesidad de su compañera de sentirse viva y de dar vida, él “desea estar muerto, completamente muerto”. Durante la conversación, Evald, también médico de profesión, revela unos escuetos apuntes biográficos que ahondan en las razones por las que se ha convertido en un duplicado de su figura paterna con toda su frialdad, dureza e inflexibilidad, como el hecho de saberse vástago no deseado de un matrimonio infeliz o conocer las dudas de su progenitor en torno a la legitimidad de sus lazos de sangre. Por ello, si no desea tener descendencia, es por considerar que “es absurdo vivir en este mundo, y más ridículo aún poblarlo con nuevas víctimas. Y lo más absurdo de todo es pensar que serán más felices que nosotros”.

Con independencia de toda esta información verbal, creemos que la aludida simetría entre presente y pasado, la unificación Isak/Evald, incluso, en un solo personaje se acentúa con una nada irrelevante decisión de puesta en escena consistente en localizar el diálogo entre Marianne e Isak en un escenario similar al que se desarrolla entre el personaje femenino y su esposo en el pasado: ambos diálogos se enmarcan en el interior del coche y las posiciones de los personajes también resultan equivalentes; no en vano Isak (presente) y Evald (pasado) se sitúan en el lado izquierdo del encuadre, mientras que Marianne siempre se halla a la derecha, tanto en el presente como en el pasado. De igual manera, es digno de mención otro esclarecedor detalle que sustenta nuestro marco interpretativo: el *raccord* de mirada y de posición que confluyen en la fase de cierre del *flashback*, después de que Evald haya pronunciado las palabras: “Yo deseo estar muerto. Completamente muerto”. Al mismo tiempo que escuchábamos estas dos frases, la cámara había estado suministrando un plano medio de los dos cónyuges. Sin embargo, cuando el personaje masculino finaliza su intervención, se inicia un breve acercamiento hacia su rostro, si bien el movimiento no ha terminado cuando la imagen se interrumpe con brusquedad y, por corte directo, regresamos a la dimensión del presente debido a un contraplano de Marianne.

Bergman toma una opción que se encuentra en el umbral del llamado *raccord de aprehensión retardada* teorizado por Noel Burch (1970: 19-23). La quiebra entre el montaje de los planos queda situada en ese territorio signifiante resbaladizo en el que no se puede hablar en propiedad de ruptura de la continuidad, sino más bien de simulación de una cierta discontinuidad: el salto espaciotemporal finge una linealidad que el espectador descubre como falsa y que, por el contenido interno de ambas imágenes, le hace afrontar esa sensación quebradiza de anclaje en el relato: después de todo, Bergman no ofrece únicamente los recuerdos de Isak, sino también las implicaciones visuales de su elección vital.

Esta imagen no quebranta la continuidad visual, en tanto en cuanto su actual postura de escucha no colisiona con la que estaba manteniendo en el desenlace de la remembranza. Lo que se ha generado es, por tanto, un efecto ilusorio de continuidad entre ambos niveles temporales, con el añadido de que la mirada y el gesto desolado de Marianne en el presente —las lágrimas recorren su ros-

tro— interpelan —y amonestan— a su interlocutor actual —Isak— para rubricar la implicación de este en el comportamiento que durante el recuerdo ha puesto de manifiesto su vástago. Si el protagonista de *Fresas salvajes* va sintiendo un mayor nivel de empatía hacia su nuera es debido, evidentemente, a la asunción de su responsabilidad en el origen de los conflictos maritales entre ella y su hijo, al igual que a las tentativas de restitución que se deducen de esa asumida responsabilidad.

Pero si sosteníamos en párrafos anteriores que el periplo de Isak no está abocado a un territorio de pesadumbre es por el modo en que se resuelve el relato, y más en concreto por las drásticas disparidades que se observan en el tercer y último *flashback* metaléptico respecto a los otros dos analizados en páginas anteriores. Será justo después de que Marianne e Isak se hayan manifestado su cariño, y de que esta y Evald hayan resuelto sus diferencias matrimoniales, cuando el protagonista, en su habitación, antes de dormir, decida emprender la última rememoración de su etapa infantil con la excepcionalidad de que, en este recuerdo, se va a romper el hechizo que lo incapacitaba a interactuar con sus familiares durante los anteriores viajes retrospectivos. Por si fuera poco, en este último pasaje será Sara quien dirija por primera vez la palabra a Isak-adulto, cuya injerencia constituye una nueva transgresión metaléptica habida cuenta de que está reemplazando a Isak-joven, que es a quien, en teoría, deberíamos estar viendo si la analepsis hubiese sido codificada con arreglo a una formalización convencional.

De cualquier modo, apostada la cámara en el mismo rincón del que había partido la primera retrospectiva dilucidada —emplazamiento dentro del cual se halla ahora de nuevo Isak—, lo primero que llama nuestra atención es el desvanecimiento de la lejanía física entre Sara y él, puesto que el personaje femenino, ubicado en las proximidades de la entrada de la vivienda estival junto a otros de sus parientes y a una considerable longitud de su prometido a la sazón, no duda en desligarse del grupo para recorrer el espacio que media entre ellos nada más reparar en su presencia. Tras su desplazamiento, la interpelación que esta lleva a cabo a Isak queda reforzada en términos visuales con un inesperado ademán de puesta en escena que desbarata fugazmente la transparencia de la cámara, hasta ahora apenas perceptible en lo tocante a movimientos espaciales o recursos ópticos. Sara se ha encaminado, pues, hacia la ubicación donde está albergada la cámara, desde donde esta ha estado en disposición de registrar el desplazamiento de la muchacha. Al concluir su andadura, la cámara se detiene en seco y dirige su atención hacia el fuera de campo, donde entendemos se halla Isak, quien a estas alturas todavía no ha sido ocularizado. La mirada de la muchacha es frontal al objetivo de la cámara, de ahí que estemos legitimados a concebir el campo fílmico como el producto de la perspectiva subjetiva del protagonista.

“Isak, aquí ya no hay fresas salvajes. La tía quiere que vayas a buscar a tu padre. Nosotros iremos a tu encuentro al otro lado de la isla”, comenta Sara mirando hacia la cámara, casi habilitando otra nueva expresión metaléptica, la que designábamos como disolución de la cuarta pared en los prolegómenos teóricos de este texto, tan recurrente en el estilo fílmico del cineasta de Fårö. A continuación de estas palabras, en contraplano a la prima del protagonista, Isak es, por

fin, desvelado. Por consiguiente, es a través de esta sutil maniobra escénica como el personaje principal de *Fresas salvajes* es liberado de la condición espectral que lo había estado constriñendo en los dos *flashbacks* metalépticos anteriores: por medio de las palabras emitidas por Sara, este recibe su estatuto de realidad, su *ingreso oficial* en el universo diegético de este nivel narrativo al haberle sido otorgada tanto su facultad de ser visible como la relativa a comunicarse. Habiendo sido reconocido, Isak responde: “Lo he buscado y no lo encuentro, ni tampoco a mamá”, a lo que sigue una cálida réplica de su prima: “Ven, yo te ayudaré”. A partir de aquí, Sara acompaña de la mano a Isak-anciano hacia una orilla en la que divisan a los padres del mismo —Naima Wifstrand y Ulf Johansson—, quienes se hallan pescando. Al advertir su presencia, los padres levantan la mirada hacia los recién llegados e incluso dirigen a su hijo un saludo con la mano. La ostensible emoción que exterioriza el personaje principal ante este encuentro con sus progenitores sabe, más bien, a un verdadero *reencuentro* no con ellos en exclusiva, sino *con todo su pasado* ya que en sus dos anteriores evocaciones, elaboradas con una elocuente cuota de subjetividad escénica, nadie había reparado en su intromisión. El espectro, al fin, se ha corporeizado.

CONCLUSIONES

A largo de este artículo hemos emprendido una nueva lectura de *Fresas salvajes* por medio del análisis fílmico de dos recursos narratológicos básicos en la configuración de su marco expresivo: el *flashback* y la metalepsis. Para ello, hemos comenzado realizando una revisión bibliográfica que permita clarificar ambos conceptos, especialmente en el marco de los debates clásicos sobre narratología fílmica. En un segundo movimiento, hemos situado también *Fresas salvajes* dentro del contexto bibliográfico concreto del autor, señalando aquellas carencias que mostraba la investigación ya realizada y el lugar concreto en el que situamos nuestra aportación.

Una vez clarificado el objeto de estudio, hemos analizado cómo tanto el *flashback* como la metalepsis funcionan en el texto fílmico: el *flashback* metaléptico, fenómeno que vislumbramos en tres fragmentos esenciales de la película con los que se van a desvelar significativas experiencias pretéritas de Isak, el protagonista. Asimismo, abordamos una cuarta analepsis sin aditivos metalépticos y una imagen mental incrustada en uno de los sueños del personaje principal, dos escenas que nos ayudan a exprimir las implicaciones semánticas que se derivan de los tránsitos entre el pasado y el presente que se efectúan dentro del filme.

En las dos primeras remembranzas de acentos metalépticos, el protagonista se halla integrado en las mismas con la identidad y fisonomía que lo definen en el presente, si bien no puede ser visto ni comunicarse con los individuos que integran ese nivel narrativo, señal inequívoca de que el distanciamiento emocional fue la nota predominante en sus relaciones con ellos en aquella época de juventud. Asimismo, emerge un sentimiento de impotencia toda vez que, aunque sea en el terreno de la imaginación, Isak se muestra incapaz de intervenir dentro de las conversaciones y acontecimientos que allí tuvieron lugar.

No obstante, el personaje será liberado de su condición espectral en una tercera retrospectiva de carácter metaléptico, en la cual recupera la facultad de interactuar con sus semejantes, prueba fehaciente de que, una vez ha solventado la crisis existencial que le atenazaba, está en disposición de inscribirse en el pasado con su identidad y fisonomía actual y de revivir experiencias dentro de las cuales había perdido la capacidad de inmischirse y de ser reconocido por sus familiares. Lo que estas operaciones de exclusión —dos primeros *flashbacks*— e inclusión —último *flashback*— ponen de relieve no es otro asunto que la reconstrucción del pasado bajo la influencia de un conflicto interior en las etapas iniciales e intermedias del relato y, respectivamente, bajo la superación del mismo en el tercer acto de la narración.

Finalmente, el trabajo demuestra que *Fresas salvajes* es susceptible de ser tomada como una pieza mayor dentro de los estudios sobre narratología en su dimensión modal, tan rica en sus procesos significativos como para retorcir los usos comunes del *raccord*, la continuidad espaciotemporal —incluso en sus dimensiones menos analizadas, como el ya citado *raccord de aprehensión retardada* de Burch—, y, en definitiva, los procesos de significación fílmica.

José Antonio Planes Pedreño (jplanes@udem.edu.co) es doctor en Comunicación Audiovisual y profesor e investigador en la Universidad de Medellín. Es autor del libro *La crítica cinematográfica de Ángel Fernández-Santos* (Shangrila ediciones, 2017), coautor de *La mujer en el cine español* (Arkadin, 2010), editor de la monografía *Regreso al Motel Ba-*

tes. Un estudio monográfico de 'Psicosis' (Editorial Mensajero, 2013) y coeditor de las obras colectivas *El universo de '2001: Una odisea en el espacio'* (Arkadin, 2014) y *Cine entre rejas* (Sans Soleil, 2017). Ha publicado en revistas académicas como *Comunicación y Sociedad*, *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* e *Hispanic Research Journal*.

Aarón Rodríguez Serrano (serranoa@uji.es) es doctor en Comunicación Audiovisual y profesor e investigador en la Universidad Jaime I de Castellón. Ha publicado ocho libros, entre los que se incluyen *Nanni Moretti* (Cátedra, 2018), *La mirada (in)visible* (junto con Rubén Higuera, UOC, 2018), *Espejos en Auschwitz: Apuntes sobre cine y*

holocausto (Editorial Shangrila, 2015) o *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Ed. Notorious, 2012). Cuenta con más de cincuenta publicaciones académicas y cerca de una veintena de capítulos de libros. Sus líneas de investigación principales pasan por las relaciones entre filosofía continental y análisis cinematográfico.

Bibliografía

- Bergson, H. (2018). *Historia de la idea del tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge.
- Bürch, N. (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Campora, V. (2009). "Art Cinema and New Hollywood: Multiformal Narrative and Sonic Metalepsis in *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*". *New Review of Films and Television Reviews*, 7 (2), pp. 119-131.
- Company, J. M. (1999). *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra.
- Cowie, P. (1986). *Ingmar Bergman: A Critical Biography*. Londres: Secker & Warburg.
- Donner, J. (1964). *The Personal Vision of Ingmar Bergman*. Indiana: Bloomington.
- Escudero, A. (2010). *El tiempo del sujeto: Un diagnóstico de la crisis de la modernidad*. Madrid: Arena Libros.
- French, P. y French, K. (1995). *Wild Strawberries*. Londres: BFI Film Classics.
- Gado, F. (1986). *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- Gaudreault, A. y Jost, J. (1991). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1989): *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- . (2004): *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México DF.: Fondo de Cultura Económica.
- González, T. (2018). "Saraband: Más allá del fantasma materno". *Revista Trama & Fondo*, 43, pp. 143-153. Disponible en: <<https://bit.ly/2zg26mT>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.
- Humphrey, D. (2013). *Queer Bergman: Sexuality, Gender and the European Art Cinema*. Texas: University of Texas Press.
- Kalin, J. (2003). *The Films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kiss, M. (2012). "Narrative Metalepsis As Diegetic Concept in Christopher Nolan's *Inception* (2010)". *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 5, pp. 35-54. Disponible en: <<https://bit.ly/2I54MuY>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.
- López, J. (2007). "Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos". En: Felici, J. M. y Gómez, F. J. (eds.). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo, pp. 429-479.
- Luchoomun, L. (2012). *Mental Images in Cinema: Flashback, Imagined Voices, Fantasy, Dream, Hallucination and Madness in Film* (tesis doctoral). Disponible en: <<https://buff.ly/2ikTOGI>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.
- Palao, J. A. (2018). "La verdad de los sueños. 'Fresas Salvajes' (1947)". En J. M. Company (ed.). *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*. Cantabria: Shangrila, pp. 92-126.
- Planes, J. A. (2018). "El presente devorado por el pasado: declinaciones del 'flashback' metaléptico y sus resonancias en el discurso memorístico de 'La prima Angélica'". *Hispanic Research Journal*, 19 (1), pp. 89-104.
- . (2019). "Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición Española: De la memoria activa de 'Los ojos vendados' (1978) a la memoria pasiva de 'Dulces horas' (1982)". En curso de publicación.
- Puigdomènech, J. (2004). *Ingmar Bergman: el último existencialista*. Madrid: Ediciones JC.
- Rodríguez, A. (2017a). "Narrating Time Toward Death: Film Analysis of *Cries and Whispers (Viskningar och rop, Ingmar Bergman, 1972)*". *Communication and Society*, 30 (3), pp. 13-28.
- . (2017b). "Martin Heidegger en 'El rincón de las Fresas salvajes' (Smultronstallet: Ingmar Bergman, 1957). Narrativas audiovisuales para mostrar la temporalidad". *Comunicación y hombre*, 12, pp. 274-289. Disponible

en: <<https://bit.ly/2yILGEa>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.

Steene, B. (2000). "Bergman's *Persona* Through a Native Mindscape". En: L. Michaels (ed.). *Ingmar Bergman's Persona*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 24-43.

Törnqvist, E. (2009). "Bergman's Strindberg". En: M. Robinson (ed.). *The Cambridge Companion to August Strindberg*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 149-163.

Turim M. (1989). *Flashbacks in Film*. London: Routledge.

Van Aken, S. y Vandekerckhof, R. (2012). "Metaleptic and Pseudo-Diegetic Narration in Dennis Potter's *Karaoke/Cold Lazarus* (1996)". *Image & Narrative*, 16 (28), pp. 85-101. Disponible en: <<https://buff.ly/2zTLbWx>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.

Williams, D. (2015). *Klein, Sartre and Imagination in the Films of Ingmar Bergman*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Zavala, L. (s.f). "El extraño caso de la metalepsis: Una aproximación tipológica". *Academia.edu*, pp. 1-15. Disponible en: <<https://buff.ly/2AuTJXw>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.

Zubiaur, F. J. (2004). *Ingmar Bergman: Fuentes creadoras del J sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitaria.

Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica: Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

Zumalde, I. y Zunzunegui, S. (2014). "Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental". *L'Atalante*, 17, pp. 87-94. Disponible en: <<https://bit.ly/2MPJ5g2>>. Consultado el 29 de octubre de 2018.