



Comunicación y Hombre

ISSN: 1885-365X

j.conde@ufv.es

Universidad Francisco de Vitoria
España

Rodríguez Serrano, Aarón

Martin Heidegger en El Rincón de las Fresas Salvajes (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957): narrativas audiovisuales para mostrar la temporalidad

Comunicación y Hombre, núm. 12, junio, 2016, pp. 273-289

Universidad Francisco de Vitoria
Pozuelo de Alarcón, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=129446703017>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Martin Heidegger en *El Rincón de las Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957): narrativas audiovisuales para mostrar la temporalidad

Martin Heidegger on *The Wild Strawberries Corner* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957): audiovisual narratives for showing the temporality

El presente trabajo pretende explorar la posible traducción cinematográfica del término heideggeriano Temporalidad (*Zeitlichkeit*) tal y cómo queda reflejada en la película *Fresas Salvajes* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957). Para ello, se propondrá en primer lugar una aproximación a la problemática estética de Heidegger en su aplicación cinematográfica. Posteriormente, se estudiarán algunos de los diferentes recursos audiovisuales usados por Bergman para encarar la mostración de la temporalidad desde tres perspectivas narrativas diferentes: la presentación del personaje principal, la escritura simbólica de elementos relacionados con el tiempo y su vivencia, y finalmente, la problemática relacionada con el encuentro ante los otros.

PALABRAS CLAVE: Martin Heidegger, Temporalidad, Fresas Salvajes, Ingmar Bergman, Narrativa audiovisual

Our paper tries to explore the possible cinematographical translation of the heideggerean concept temporality (*Zeitlichkeit*), using the movie *Wild Strawberries* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957). We will propose in the first place a brief approximation of the aesthetical problems developed by Heidegger in their concrete cinematographical application. After that, we will study some of the several audiovisual resources developed by Bergman to show the temporality since three different narrative perspectives: the presentation of the main character, the symbolic writing of elements connected with time and his experience, and finally, the ethical problematic connected with the encounter with others.

KEY WORDS: Martin Heidegger, Temporality, Wild Strawberries, Ingmar Bergman, Audiovisual Narrative

1. Introducción: De Ingmar Bergman a Martin Heidegger. Justificación del objeto de estudio

Martin Heidegger no fue un filósofo especialmente comprometido con la escritura cinematográfica. Sus referencias al cine pasan más bien por pinceladas anecdóticas, como su breve mención a *Rashomon* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950) en un célebre diálogo con Tezuka

Tomio (Heidegger, 1990: 95). De hecho, atendiendo a distintos momentos de su bibliografía, se podía afirmar que Heidegger sentía una suerte de intranquilidad, de soterrado desprecio hacia lo cinematográfico. Así, puerilizó el cine al afirmar que “el teatro cinematográfico sigue siendo una cosa esencialmente distinta de las escuelas superiores, donde anidan las ciencias” (Heidegger, 2005: 87), o incluso vinculó las técnicas de reproducción visual como una de las puntas de lanza de esa tecnificación salvaje que en su particular sistema filosófico se oponía a la soñada vida plena de la tierra y el *cuidado* (Heidegger, 1994b). Para Heidegger, el cine formaba parte de las tecnologías de reproducción basadas en una cientificidad que entendía como “objetiva” en un sentido peyorativo, tecnologías que llevaban al *desarraigo* (*entwurzel*) de los ciudadanos¹, en oposición a las manifestaciones estéticas comunitarias, cohesionadoras en el lenguaje.

Semejante rechazo resulta llamativo precisamente viniendo de un filósofo que ha hecho del *desvelamiento* la categoría clave de toda su reflexión estética (Heidegger, 1958, 1995). Una vez agotadas las fórmulas que vinculaban su escritura al proyecto fenomenológico husserliano con sus particulares ansias de cientifismo y rigor metodológico (Arenas, 2011; Dartigues, 1981; Rodríguez, 2006: 35-44), el pensador alemán acabó deslizándose hacia una clara celebración de la poesía como lugar para la verdad y para encuentro con el *ser* (Vattimo, 1986). En el aparataje de Heidegger no podían existir conceptos como el *cine poético*, ni mucho menos se planteó, como haría Sigfried Kracauer (1989), que el propio *flujo temporal* de lo cinematográfico podría rendir cuentas con el descubrimiento ontológico de la realidad misma. Esto es así porque para el filósofo el *desvelamiento* sólo se anidaba en el lenguaje en tanto fuente local de la tradición (*das Erbe*), y por lo tanto, apuntaba a una comunidad concreta que no podía ser nunca global, no podía hacerse cargo de una “experiencia universal del tiempo”. No es de extrañar que en su célebre *Carta sobre el humanismo* afirmara: “El lenguaje es la casa del ser. En su vivienda mora el hombre. Los pensadores y los poetas son los vigilantes de esta vivienda” (2000: 11). Los cineastas, obviamente, no formaban parte de esta categoría en tanto su expresión, que el filósofo entendía como reproducción mecánico-científica, no parecía capaz de traer, quizá por su novedad, la fuerza de esa herencia comunitaria perdida, mítica.

Este planteamiento no ha sido óbice para que, pasados los años, diferentes investigadores exploraran las relaciones entre el aparataje teórico heideggeriano y el cinematógrafo (Arenas, 2007; Dias, 2003; Rodríguez Serrano, 2015a; Sinnerbrink, 2006). El caso concreto de Ingmar Bergman es incluso más sugerente, ya que cuenta con diferentes estudios que

1/ La reciente publicación del primer volumen en castellano de los *Cuadernos negros* (2015: 236, 303-304, 378, 392-393, 400) justifica esta hipótesis de partida. Heidegger encuentra en el cine elementos de alienación y manipulación de las masas –incluso en pleno contexto nacionalsocialista– que impedirían, a su juicio, la correcta creación de la comunidad mítica alemana.

avalan las relaciones entre su escritura fílmica y las filosofías que van desde el arranque del existencialismo kierkegaardiano (Bello Reguera, 2007; Caicedo González, 2010) a las filosofías orteguianas o incluso al existencialismo de postguerra (Puigdomènech López, 2004). En el caso de la *analítica existencial* de Heidegger, consideramos que todavía no se ha explorado lo suficiente la rica relación que podría encontrarse –en sus similitudes, pero también en sus divergencias– entre el planteamiento de la *Existencia* bergmaniano y su equivalente heideggeriano.

Lógicamente, una interpretación apresurada y un tanto frívola podría llevarnos a tomar como referencia inmediata la relación entre la constante presencia de la muerte en el director sueco y la construcción ontológica en *Ser y tiempo* (Heidegger, 2009) que, como es bien sabido, sitúa la muerte como el horizonte mismo de construcción de sentido para cada “*Dasein*”, esto es, para cada individuo, para cada Existencia. Sin embargo, nos gustaría comenzar matizando que para Heidegger la muerte no sólo es horizonte de sucesos, sino también la exigencia de *sentido* que cada existencia debe encarar. La muerte es un rasgo íntimo, intransferible:

El fin amenaza al “*Dasein*”. La muerte no es algo que aún no esté ahí, no es el último resto pendiente reducido a un mínimo, sino más bien una *inminencia* (...) La muerte es una posibilidad de ser de la que el “*Dasein*” mismo tiene que hacerse cargo cada vez. En la muerte, el “*Dasein*” mismo, en su poder-ser *más propio*, es inminente para sí. En esta posibilidad al “*Dasein*” le va radicalmente su estar-en-el-mundo (Heidegger, 2009: 266-267).

Creemos que esta idea se encuentra escrita con claridad en el Bergman de finales de los años cincuenta, no únicamente en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) –que podría parecer, en principio, la cinta más obvia para vertebrar la presente investigación–, sino muy especialmente en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957). La decisión analítica viene dada porque en esta segunda opción, como veremos, se encuentra cristalizada con mayor fuerza la riqueza del término heideggeriano *temporalidad* (*Zeitlichkeit*), que tomaremos como base del presente trabajo. Mientras que en el primer caso la muerte aparece como el cierre dramático de un tiempo que se desarrolla en estricta linealidad –una muerte física que se regodea de no esperar a nadie–, en el segundo nos encontramos mucho más cerca de esa experiencia del tiempo radicalmente heideggeriana:

Temporalidad significa aquí que los momentos del tiempo, pasado, presente y futuro, se *imbrican*, se entrelazan, y no se suceden: pasado y futuro *son* presentes. El hacerse del vivir humano implica, pues, que se es el pasado (y el futuro). La historia no es, por tanto, algo en lo que estemos, sino algo que *somos* (Rodríguez, 2006: 71).

El viaje del profesor Isak Borg (Victor Sjöström) es especialmente relevante en tanto, si bien parece estar dominado por la sombra de la muerte, en ningún momento la toma única-

mente como referente total de sentido. Antes bien, la estrategia fílmica de Bergman es la de *combinar*, gracias a los recursos de la puesta en forma fílmica, los diferentes tiempos vividos por el protagonista, de tal manera que esa mostración de lo experimentado desvela la riqueza y complejidad de su experiencia. El horizonte de *sentido* –que no deja de ser, después de todo, la pregunta central que atraviesa la película y que cristaliza de manera explícita en el hermoso monólogo interior final del profesor– se traduce en esa fusión de miradas, momentos y conocimientos adquiridos por el protagonista que nos permitirán explorar, en el presente artículo, la manera en la que Ingmar Bergman encara una problemática necesariamente humana con herramientas audiovisuales que son compatibles con el aparataje filosófico de Heidegger.

2. La temporalidad de Isak Borg

Fresas salvajes se abre con un espléndido prólogo compuesto por doce planos y precedido de un *gong* que rompe la oscuridad del *negro* inicial. Simplemente con el análisis de esos primeros dos minutos en términos de funcionamiento narrativo ya encontraremos los primeros problemas para cartografiar el universo de la cinta. Tomemos como referencia el plano de apertura:

Figura 1: fotograma de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

El anciano Isak Borg, antes de cenar, escribe lo que parece ser una suerte de diario en su despacho. Se incorpora una “voz over”, correspondiente al propio personaje, que parece

repasar su propia historia. Hay, siguiendo el sistema de Gaudreault y Jost (1995:57), una escisión entre un narrador *filmico* que muestra –el “Meganarrador”–, y un segundo narrador que parece emitir un mensaje a un destinatario sin concretar –el propio Borg en un ejercicio de *focalización interna*.

Procedamos por partes. El “Meganarrador”, como en tantas otras ocasiones (García Catalán & Sorolla, 2014), se vale del espacio *filmico* para hacer cristalizar el drama en un código visual específico. El despacho de Borg es un pequeño universo dominado por las huellas del paso del tiempo: libros que encierran un saber ya adquirido, aparatos de medición científica, un ajedrez y una colección de fotografías que, literalmente, se agolpan en todos los rincones. Así, Borg es constantemente asediado por una legión de rostros momificados que le escrutan desde todos los ángulos del encuadre.

La presencia de las fotografías, de hecho, es tan notoria que podemos localizar tres planos detalle que remarcan su presencia en la habitación.

Figuras 2, 3 y 4: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

El juego de fotografías, a su vez, traza una suerte de genealogía familiar de Borg: su hijo y su nuera, su madre, su esposa difunta. Tres anclajes que sobreviven en contraposición con el discurso científico que lo inunda todo y que se manifiesta en los aparatajes, los libros, la meticulosidad en la disposición de los objetos. Se nos muestra, por tanto, que Borg ha *habitado* un tiempo, y que al hacerlo, ha transitado de alguna manera la experiencia de los otros: ha venido de un cuerpo, ha poseído un cuerpo, ha engendrado un cuerpo. Su relación con el tiempo vivido es la típica de un existenciario clásico de Heidegger: el hecho de estar con los otros (“*Mitsein*”), de compartir el mundo para dejarse impactar por sus relaciones, sus solicitudes. Pero también, a la vez, se nos muestra que el doctor ha adquirido un *conocer* científico, es decir una *práctica* que ha ejercido sobre los cuerpos de los otros, de tal manera que Bergman abre una doble paradoja que se extenderá a lo largo de toda la película: Borg es médico (porque conoce y sabe, es “*prágmata*” en el sentido de Heidegger), pero también está situado en un mundo de relaciones con los otros que será, como veremos la fuente de su sufrimiento.

La luz se desliza entre los objetos que más tarde cobrarán sentido en la cinta: la madre (Fig. 03) es la fuente sobre la que se genera la vida misma –esa bola del mundo, sugerencia cosmológica que anuda el vientre fértil tanto como el propio orden cosmogónico de muerte y engendramiento. La mujer difunta (Fig. 04) se acompaña de un vaso de licor a medio consumir, en referencia a la embriaguez y los caprichos de la carne que arroparán su infidelidad hacia el protagonista. La luz, a su vez, genera sombras caprichosas que reencuadran doblemente el rostro del hijo (Fig. 02), proyectando sobre él lo que más tarde sabemos que es una terrible cárcel simbólica: Isak “aprisiona” a su hijo con una deuda económica que le ha granjeado su odio. La madre como cosmogonía, la mujer como placer, el hijo como prisionero.

Ahora bien: la disposición en plano y su propia naturaleza de imágenes re-encuadradas (en el propio marco fílmico, y posteriormente, en el marco interior de la fotografía) parece encarnar el orden cotidiano en el que Borg se dispone a enfrentarse a la jornada de su jubileo. La propia “voice over” del protagonista acompaña esta idea con un monólogo carente de todo sentimiento: su vida se presenta como una ordenación lógica de acontecimientos, rigurosamente causal –tan causal, quizá, como el propio método científico–, en el que su relación con los demás ha quedado literalmente congelada, anulada.

Hay, no obstante, dos operadores textuales clave en la secuencia, dispuestos ordenadamente en la escenografía, que se desvelan y muestran todo su dramatismo en el décimo plano de la cinta: un reloj de arena –que domina el escritorio en el que Borg se confiesa a su diario– y un ajedrez con una partida a medio concretar. La cámara enlaza ambos objetos aprovechando el desplazamiento del protagonista mediante un suave travelling y, a su vez, deja la fotografía de su hijo rimando en el plano con la posición del anciano.

Figuras 5 y 6: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

La importancia en plano de ese ajedrez queda remarcada incluso cuando Borg, durante apenas unos segundos, clava su mirada sobre el tablero y dirige dubitativamente una mano temblorosa hacia una pieza. Resulta imposible no pensar que Bergman está realizando una suerte de auto-cita a propósito de *El séptimo sello*. De hecho, la lectura literal del plano es demoledora: el personaje está *atrapado* entre un tiempo ya agotado –el reloj de arena– y

una muerte inminente –el tablero de ajedrez. Su posición es aquella en la que el desgarró del “*Dasein*” heideggeriano se hace notar con más fuerza: la muerte es siempre inminente. Y es que quizá ese sea uno de los grandes retos de *Fresas salvajes*: generar la escritura fílmica del tiempo que se agota, pero sin tomarlo como final exhaustivo, cronológico. Esa es la clave de la *temporalidad* heideggeriana, como decíamos: el pasado abre una hendidura sobre aquello que experimentamos como presente (Company, 1999: 112), impregnando así de vértigo el futuro que llega.

La complejidad del concepto bien merece una breve matización para entender correctamente el drama de Isak Borg. “La temporalidad no corresponde a eso que a la comprensión vulgar le es accesible como *tiempo*” (Heidegger, 2009: 320), sino que está atravesada por ciertos rasgos en los que cristaliza el *sentido* de la disposición de aperturidad hacia el mundo del “*Dasein*”. Sentido que apunta al célebre concepto del *Cuidado* [“*Sorge*”] como disposición básica de la experiencia de la temporalidad –si bien, como ya ha demostrado Vattimo (1986: 46) en Heidegger, al contrario que en Bergman, no parece claro que se pueda hablar de un enfoque moral hacia el Otro.

Pese a lo farragoso de este juego de conceptos, merece la pena observar cómo Isak Borg, a lo largo de *Fresas salvajes*, se desplegará como un sujeto que no ha sabido hacerse cargo del tiempo vivido, esto es, que no ha sabido *cuidarse*, *desvelarse* a sí mismo, hacerse cargo de su posición en el mundo. Y no nos referimos –cosa que resultaría imposible en Heidegger– a un “hacerse cargo” que tenga que ver con llevar una vida ordenada en el sentido tradicional o virtuosa. Muy al contrario, el síntoma de que algo ha fallado en su Existencia es, en la lógica de la temporalidad, que parece emerger una terrible angustia ante el fracaso de sus relaciones con los otros más cercanos.

Emerge, así, una diferencia fundamental entre Bergman y Heidegger que pasa por su posición frente a la presencia del ético concreto. Así, Bergman no tiene el menor reparo en señalar que la ciencia médica, cultivada por Borg primorosamente, no ha servido en absoluto para dar un sentido a la inminencia de su muerte. El “hacerse cargo de sí” no ha funcionado, precisamente porque no ha sabido atravesar la barrera que le separaba del rostro del cercano, incorporándolo así a su propia experiencia del tiempo. La propia estructura de *road movie* de la cinta realiza incluso una parada en un pequeño pueblo en el que los habitantes de una comunidad recuerdan sus comienzos con cariño, con admiración, generando de nuevo una escisión terrible entre el *conocimiento* –el actuar como médico– y el *estar con los otros* –actuar como padre, esposo.

Esta suerte de fracaso en el camino se explica con claridad en el término “*Gewärtigen*”, “esperar”, pero más concretamente, “esperar” sin poder hacerse cargo de uno mismo:

“*Gewärtigen*” es la realización impropia del futuro por la que el “*Dasein*” no se adelanta hasta su posibilidad más propia, sino que se realiza a partir de lo que encuentra en su mundo circundante presente, quedando absorbido por éste y agudizando así su caída (Adrián Escudero, 2009: 102).

La idea es fabulosamente ilustrada en dos de las secuencias que componen la segunda pesadilla del protagonista. Mediante un fundido encadenado, Bergman conecta el tronco de un árbol seco, sin hojas, con el propio rostro doliente del protagonista.

Figuras 7, 8 y 9: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

El tronco, retorcido y ennegrecido, se recorta contra el cielo, mientras el espacio que queda entre sus dos ramas principales encuadra, durante unos segundos (Fig. 08) el rostro de Borg. El juego de montaje sugiere una conexión entre ese hombre y ese árbol, dos entes del mundo en los que el tiempo ha escrito claramente las huellas mismas de su paso. Entes, además, baldíos, truncados en esa suerte de desafío existencial que supone siempre alzarse contra el cielo – véase (Fig. 07), que la angulación de cámara apunta mediante un brutal contrapicado precisamente en esa dirección: clavar la vista en el cielo a través de la hendidura misma del tiempo. Posteriormente, Borg vaga por el bosque en sombras hasta que encuentra una ventana a la que asomarse. De igual manera que anteriormente era el enrejado de una ventana el que proyectaba una suerte de sombra-cárcel sobre el rostro de su hijo, ahora ese mismo efecto se proyecta sobre su propio rostro (Fig. 10). Tras unos segundos, accederemos mediante montaje a un plano subjetivo que muestra aquello que Borg contempla a través de la ventana: nada menos que el pasado que él no tuvo (Fig. 11).

Figuras 10 y 11: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

Es importante señalar el uso que Bergman realiza de la *puesta en forma filmica* (Zumalde, 2006, 2011) para generar una poderosa significación sobre el fracaso que entraña el no haber sido capaz de hacerse-cargo-del-ser mediante el *cuidado* heideggeriano. Sin entrar todavía en consideraciones morales, Bergman obliga a que su protagonista contemple aquello que, propiamente hablando, se encontraba en el centro mismo de su deseo, de su proyecto vital. No sólo se debe pensar en términos de amor perdido: la escena habla de la *domesticidad* perdida, de la *complicidad* perdida.

El espacio escénico está literalmente dividido en dos secciones, dos tiempos, que se hilvanan a través de una única mirada. Isak proyecta –como si fuera, en cierto sentido, un espectador de cine–, la propia evidencia de su fracaso familiar a través del acto mismo del contemplar. El cristal que separa ambos tiempos funciona como una barrera estrictamente cinematográfica: la cámara nunca accederá a la habitación en la que Sara (Bibi Andersson) interpreta el piano para su esposo. De hecho, podemos llegar más lejos y observar cómo (Fig. 11), Bergman reencuadra el plano en cuatro segmentos utilizando el marco de la ventana. Sara ocupa el segmento inferior izquierdo, mientras que la cabeza satisfecha de su esposo se localiza en la superior. Sin embargo, en el momento en el que ambos amantes se besan, todo el peso escénico del encuadre se localiza en la esquina inferior izquierda, generando una suerte de ruptura estética, de transgresión que reverbera –nos reverbera– en tanto la sabemos localizada en lo más profundo de la mirada de Isak.

Figura 12: fotograma de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

El gesto de elegancia de la mujer –la manera en la que, al ser besada, levanta levemente la cabeza y su rostro se ilumina así por la fuente situada a la izquierda del encuadre– es tan delicado en su aparente inocencia que cualquier otra mostración del encuentro sexual al otro lado del cristal hubiera resultado redundante. Lo importante es que en la disposición fílmica espacial, Bergman entrecruza esos dos planos (pasado/presente) a través de una mirada en la que ya se intuye la insatisfacción de la vejez y el chispazo de tristeza hacia lo que pueda deparar el futuro. Y se entrecruza visualmente, gracias al recurso del plano subjetivo.

3. Un reloj sin manecillas

Como hemos señalado anteriormente, no deja de ser relevante que Bergman no desvele en ningún momento si el final de la cinta coincide con el final de la vida de Isak Borg. En lugar de ello, y en consonancia con la idea misma de la temporalidad heideggereana, se vale de diferentes sugerencias visuales para mostrar la manera en la que la muerte señorea a su alrededor. Ciertamente, el famoso *ser-para-la-muerte* del alemán desarrolla la presencia de nuestro final como un marco en el que se desarrollan los existenciales, inevitable, radicalmente propio. La muerte es una posibilidad que está abierta constantemente en cada uno de nuestros actos más cotidianos, y por lo tanto, que se injerta en la manera en la que usamos los objetos o nos relacionamos con los otros. Algo así puede leerse en el cierre del plano con el que concluye el prólogo de la cinta.

Figura 13: fotograma de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

Borg sale por la derecha del encuadre, seguido de su perro, y súbitamente nos encontramos con el vacío mismo de su despacho. Bergman mantiene el plano durante casi siete segundos, utilizando el espacio para cerrar el soliloquio en “voz over” del protagonista. Se trata de uno de los *tiempos muertos* más poderosos de la obra del director: el espacio escenográfico, en su quietud, de pronto cobra una inquietante elocuencia. Si Borg muere, los objetos quedarán allí, sin ser usados por nadie, disgregados, quizá heredados por el hijo, quizá desechados. El plano mismo se mantiene estático, casi paladeando el vacío, con una angulación inusual para los *estilemas* habituales del director – de hecho, al situar la óptica tan cercana al suelo, parecería que nos encontramos ante una versión occidentalizada de los famosos planos interiores de Yasujiro Ozu.

Nos interesa, por el momento, la manera en la que el espacio comparece al mismo tiempo en tanto huella de lo vivido, y en tanto los objetos portan las marcas de su uso, de la experiencia de la que han sido testigos y a la que han colaborado. Y es que, si hay un objeto que sobresale en las escenografías interiores de *Fresas salvajes* es, sin duda, el reloj. De entrada, el despacho del propio Borg cuenta con dos relojes: el ya citado reloj de arena y otro que se

incrusta en la pequeña maqueta de la iglesia que corona el escritorio.

Durante las secuencias correspondientes al despertar de Borg, el diseño de sonido deja escapar con toda sonoridad el *tic tac* de los distintos relojes que pueblan la casa. Relojes que, a su vez, se introducen una y otra vez en el plano. De hecho, si analizamos todos los planos en los que Borg comparece dentro del encuadre, *siempre* encontraremos su presencia o bien en relación con un pequeño reloj de pared en su habitación (Figs. 14 y 20) o bien en relación con el gran reloj del salón (Figs. 15 a 19).

Figuras 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

Por momentos, parecería que el cuerpo de Borg y el reloj en plano –especialmente en aquellos tiros de cámara localizados en el salón– se relacionaran en una extraña danza de escalas. Mientras el contraplano –la anciana ama de llaves, en su cama– se mantiene completamente estático, Borg se enzarza en una coreografía en relación con los relojes que lo va alejando progresivamente del encuadre. De hecho, en el último plano de la escena (Fig.

19), ha quedado reducido a una muesca reencuadrada en el dintel. Borg y el reloj se relacionan mediante la distancia focal: mientras el cuerpo del anciano se va desenfocando progresivamente, el reloj va ganando paulatinamente en claridad: impone su presencia en plano.

Paralelamente, nos encontramos también con el célebre juego del reloj sin manecillas que aparece tanto en el sueño inicial (Fig. 21) como en la casa de la madre de Isak (Fig. 22).

Figuras 21 y 22: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

A nosotros nos interesa especialmente en uno de sus rasgos generalmente pasados por alto: la importancia de la *visión* en la construcción de ambos planos. Si estos famosos relojes han pasado a la historia del cine como uno de los hallazgos principales de Bergman no es únicamente por la potencia con la que expresan el tema principal de la película y la intuición de la “*Gewärtigen*” de Heidegger. También lo hacen en tanto símbolos que colapsan una cierta *mirada* a propósito de la imposibilidad de aprehender el tiempo.

Desarrollemos esta idea. El plano del sueño (Fig. 21) sitúa debajo del reloj esa suerte de mirada inquisidora, indescifrable, como uno de los célebres jeroglíficos oníricos freudianos. Podría tratarse de una mirada teológica, escrutadora, que de alguna manera fuera capaz de detectar los pecados por los que, como la propia película afirma, Isak Borg ha sido incapaz de pedir perdón. Podría interpretarse también como un gesto a propósito de la imposibilidad de *mirar* en toda la complejidad del paso del tiempo, esto es, de hacer una suerte de construcción visual sobre el instante, de rastrear todos los aspectos de la temporalidad en la mirada misma desde la que el “*Dasein*” se relaciona con el mundo. Podría tratarse, por último, de un interesante y perverso juego de la enunciación en tanto si miramos la figura 22, más allá de la rima entre ambos encuadres, no daremos cuenta que se trata de un *plano subjetivo* desde la mirada misma de la madre de Borg.

No es este el momento de entrar a levantar análisis psicoanalíticos –remitimos al lector interesado a la obra de Frank Gado (1986)–, pero resulta notable que sea el personaje más anciano de la cinta el que ofrezca al espectador la contemplación de ese símbolo mayor que implica, literalmente, *la imposibilidad de saber qué tiempo se habita*.

El reloj sin manecillas no sólo es un signifiante del tiempo que se agota, sino que imprime en la pantalla la escabrosa imposibilidad del hombre para hacerse cargo de lo *real* del

paso del tiempo. De hecho, cada reloj puede ser entendido como un ejercicio desesperado de la voluntad humana para *medir* –esto es, para intentar controlar en balde, para realizar predicciones y para establecer un patrón en el que ordenar los acontecimientos. Generar una malla ordenadora de los temblores del tiempo tranquiliza al sujeto y nos permite asumir el espejismo de que, de alguna manera, hemos colonizado esa parcela de lo estrictamente natural.

En esta dirección, si el reloj de Bergman nos atraviesa es precisamente porque se hace cargo del célebre *tiempo empírico* formulado por su admirado Andrei Tarkovsky (2002) y depurado posteriormente por Jacques Aumont (2004: 36): ya no se trata únicamente de que el sujeto acuda al cine a encontrarse con su tiempo pasado, tiempo ya experimentado, ni que cada película funcione como un disparadero-magdalena proustiana. Las películas no funcionan únicamente en el plano de los recuerdos concretos o las vivencias personales que nos despiertan. Bergman proyecta *hacia el futuro* la experiencia misma de lo temporal, y nos recuerda que la memoria no deja de ser la peculiar ordenación de acontecimientos que guardamos, desesperadamente –o que nos desgarran, en lo oculto, si creemos en la existencia del inconsciente freudiano–, frente al horizonte mismo de la muerte. De ahí la potencia de la inserción de Isak Borg como personaje envejecido en el contexto de sus recuerdos del pasado.

El tiempo del relato, entendido en su recepción estrictamente cinematográfica, suele funcionar en la experiencia del espectador como el tiempo mismo de su vida. En primer lugar, aún una dimensión cronológica lineal: la dimensión del puro recibir imágenes tiene lugar de manera ordenada, extendida en línea recta sobre su propio tiempo: los noventa minutos que tardamos en ver *Fresas salvajes* son, para nosotros, noventa minutos experimentados en lo real como inevitablemente lineales y nos acercan hacia la muerte. En contraposición, ciertamente la enunciación puede jugar a torcer, quebrar, modificar, alterar, repetir, comprimir o dilatar la propia gestión narrativa de los propios acontecimientos. Esa paradoja hace que el cine, de alguna manera, sea un arte preciso en nuestra experiencia de lo temporal: cada ser humano está condenado a vivir su vida en estricto orden cronológico, pero a su vez, esa linealidad está salpicada de chispazos memorísticos, anhelos de futuro, recuerdos que nunca ocurrieron y se modifican de manera más o menos explícita (Loftus, 1993), atravesado por los torbellinos de la historia, la memoria y la angustia. Sólo en esta dirección podemos entender la potencia de los planos bergmanianos del reloj, y la manera precisa en la que le confirmó como uno de esos extraños artistas que, como señaló Félix Duque –siguiendo, por cierto, al Heidegger de los *Aportes a la filosofía* (2003):

Proyección es retroreferencia, es necesario saber dar un *paso atrás* para arrojar alguna luz sobre el inmediato futuro dilucidando la obra de pensadores, poetas o artistas ya *sidos*, si ("*die Gewesene*"), mas no cubiertos por el polvo del pasado, sino advenideros ("*die Zu-künftigen*", los llama Heidegger), precisamente por haber *esencialmente* sido, esto es por haber sabido escuchar los rumores del *fondo* de los tiempos (2008: 98. Las cursivas pertenecen al texto original).

4. A modo de cierre: ¿una superación de la ontología heideggeriana?

Como es sabido, el gran problema del edificio filosófico heideggeriano fue, precisamente, su relación directa con el proyecto nacionalsocialista (Fariás, 2009; Quesada, 2008; Rodríguez Serrano, 2015b). Las dificultades para rastrear su obra en busca de una construcción ética sólida no sólo le granjearon las críticas más o menos amables de sus contemporáneos anteriores a la gran catástrofe europea (Stein, 2010), sino que siguen suponiendo retos intelectuales de primer orden para todos los que pretendemos explorar su aparataje teórico. El hecho de que, como señalábamos al principio, una parte notable de su aparataje estético-poético se apoye sobre el retorno a la tradición de una comunidad mítica excluyente en oposición a la propia escritura cinematográfica no hace sino complicar todavía más sus relaciones entre arte y ética.

Ingmar Bergman, como confesó en sus propias memorias, también experimentó una suerte de fascinación loca hacia el nazismo que, sin embargo –y a la contra que en el caso del filósofo alemán–, acabó por convertirse en la culpa, entendida como uno de los motores clave de toda su creación:

Cuando los testimonios de los campos de concentración se abatieron sobre mí, mi entendimiento no fue capaz, en un primer momento, de aceptar lo que veían mis ojos. Al igual que muchos otros, yo decía que las fotos estaban trucadas, que eran infundios propagandísticos. Al vencer, finalmente, la verdad a mi resistencia, fui presa de la desesperación y el desprecio de mí mismo, que era ya una carga grave, se acentuó hasta rebasar el límite de lo soportable (Bergman, 1988: 135-136).

Si Heidegger acabó parapetándose tras su célebre e incómodo *silencio* (Safranski, 2000), Bergman volvió una y otra vez al tema de la culpa, entendida como esa suerte de deuda imposible de salvar que le vinculaba hacia el prójimo, esto es, casi en el extremo contrario que en la “*Schuld*” del filósofo alemán. No sólo hay que tener en cuenta sus referencias explícitas al III Reich en cintas como *La carcoma* (*Beröringen*, 1971) o *El huevo de la serpiente* (*Das Schlangenei*, 1977), sino principalmente, su precisa exploración de la desesperación y la indignidad ante la presencia de aquellos que sufren que cristalizan en obras como *El silencio* (*Tystnaden*, 1963) o *La vergüenza* (*Skammen*, 1968). De ahí que una parte de su filmografía pueda ser entendida precisamente en su vinculación con uno de los más célebres discípulos de Heidegger: Emmanuel Lévinas. El francés quiso situar al Otro como el centro mismo de su ontología: “La ética (...) es más ontológica que la ontología, un énfasis de la ontología” (1995: 153). Nos gustaría proponer que, precisamente en *Fresas salvajes* se encuentra una de las más preciosas síntesis entre la apuesta heideggeriana por la experiencia de lo temporal y su superación estrictamente ética al situar al Otro en el centro mismo de la experiencia. Después de todo, lo que Isak Borg descubre de sí mismo es la falta de com-

promiso que ha podido experimentar hacia el Otro en su dimensión más cercana, familiar. Su desconexión ante aquellos que sufrían: su mujer, su hijo –que parece haber heredado su mismo carácter– su propia madre... Los años de servicio en la pequeña comunidad se clavan como esquilas en el recuerdo, apuntando la pérdida de un cierto calor en el hecho mismo de la labor. Doble paradoja, como decíamos antes, si además tenemos en cuenta que la profesión de Borg es la de médico, es decir, la de aquel que puede cuidar al Otro, sanarle, investirle de dignidad, o como señaló el propio Heidegger en otro lugar, acompañarle a una buena muerte (1994a). Sin embargo, su éxito como médico parece ser un éxito utilitario, un *comprender* que le convierte en “*prágmata*”/médico, pero que no calma las sombras que le acompañan en su vejez.


De los muchos ejemplos visuales con los que Bergman intenta traducir esta idea a lo largo de la cinta, nos quedaremos apenas con uno de ellos. Está localizado, una vez más, en una de las pesadillas del protagonista. En un aula desvencijada, acosado por sus propios fantasmas, el doctor Borg es sometido a un extraño examen que remite tanto a su capacitación como médico como a un hipotético juicio divino post-mortem. El examinador, le solicita que “analice la bacteria que se encuentra bajo el microscopio”. Borg, tras asomarse a la lente, lo único que es capaz de detectar es un ojo retratado en primerísimo primer plano que le devuelve la mirada.

Figuras 23 y 24: fotogramas de *Fresas Salvajes*



Fuente: BERGMAN, Ingmar. *Smultronstället*, 1957.

Bergman propone aquí mediante el montaje una suerte de cortocircuito visual. Borg se vale de un aparato científico que debería permitirle contemplar un *cierto mal*, pero en su lugar se tropieza con la propia trampa de su mismo estar-escrutado. No hay conocimiento, sino apropiación por parte de un Otro anónimo, parcial, seccionado. El ojo que le mira, ligeramente desdoblado, es como ese mismo ojo que se encontraba bajo el reloj sin manecillas de su primera pesadilla: encarna una mirada tan detallada en la que la culpa y la agonía no pueden ser escondidas. Del mismo modo, ese ojo le recuerda a Borg que *no sabe mirar*, esto es, que por mucho que se afane en la contemplación del Otro lo único que recibe es su propio narcisismo, su propia trampa especular.

Concluimos así señalando que *Fresas salvajes*, por lo tanto, puede ser leída como el punto de encuentro fílmico entre la riqueza de la teoría de la temporalidad del primer Heidegger y su superación ética por el tratamiento de Lévinas. La concepción de la existencia en el tiempo del “*Dasein*”, explicitada en la primera parte de *Ser y tiempo*, tiene un intento de traducción fílmica en la manera en la que Borg es atravesado por distintos planos temporales narrativos, y la superación de las relaciones con los otros como un existenciario desapasionado y sin marcada lectura de valores se pone en crisis gracias a la escisión entre medicina (como saber) y familia (como raíz, experiencia, responsabilidad personal). 

Bibliografía / Bibliography

- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Barcelona: Herder, 2009.
- ARENAS, Luis. "El último expresionista". En: SÁNCHEZ DURÁ, Nicolás (Coord.) *Cultura contra Civilización. En torno a Wittgenstein*. Valencia: Pre-textos, 2007, p. 81-102.
- ARENAS, Luis. *Fantasmas de la vida Moderna. Ampliaciones y quiebras de lo subjetivo en la ciudad contemporánea*. Madrid: Trotta, 2011.
- AUMONT, Jacques. *Las teorías de los cineastas : La concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós, 2004.
- BELLO REGUERA, Eduardo. "El existencialismo de dos seductores: Kierkegaard y Bergman". *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, 2007, nº 2, pp. 23-30.
- BERGMAN, Ingmar. *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- CAICEDO GONZÁLEZ, Juan Diego. "Ingmar Bergman y Søren Kierkegaard: Del erotismo más puro a la gravedad de los saltos en la existencia". *Ensayos. Historia Y Teoría Del Arte*, 2010, nº 19, pp. 18-39.
- COMPANY, Juan Miguel. *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra, 1999.
- DARTIGUES, André. *La fenomenología*. Barcelona : Herder, 1981.
- DIAS, Sousa. "La violencia de la imagen: cine y pensamiento". *Revista Binaria*, 2003, nº 3, pp. 1-13.
- DUQUE, Félix. *Habitar la tierra : Medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid : Abada, 2008.
- FARÍAS, Víctor. *Heidegger y el nazismo*. Mallorca: Objeto perdido, 2009.
- GADO, Frank. *The Passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press, 1986.
- GARCÍA CATALÁN, Shaila y SOROLLA, Teresa. "Morfologías de nuestros áridos días felices". *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 2014, nº 17.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México : Fondo de Cultura Económica, 1958.
- HEIDEGGER, Martin. *De camino al habla*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1990.
- HEIDEGGER, Martin. "Construir, Habitar, Pensar". En: HEIDEGGER, MARTIN. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 127-142.
- HEIDEGGER, Martin. "La Cosa". En: HEIDEGGER, MARTIN. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 143-159.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Aportes a la filosofía. Acerca del evento*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2005.
- HEIDEGGER, Martin *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta, 2009.
- HEIDEGGER, Martin. *Cuadernos negros (1931-1938)* Madrid: Trotta, 2015.
- JOST, Andre y GAUDREAU, François. *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- LÉVINAS, Emmanuel. *De Dios que viene a la idea*. Madrid: Caparrós, 1995.
- LOFTUS, Elisabeth. "The Reality of Repressed Memories". *The American Psychologist*, 1993, nº 48 pp. 518-537.
- PUIGDOMENÉCH LÓPEZ, Jordi. *Ingmar Bergman : El último existencialista*. Madrid: Ediciones JC, 2004.

- QUESADA, Julio. *Heidegger de camino al Holocausto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- RODRÍGUEZ, Ramón. *Heidegger y la crisis de la época moderna*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón. "Arquitecturas de la angustia: Un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick". *Revista Trama & Fondo*, 2015, n° 38, pp. 83-94.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón. "Construir, Habitar, Pensar, Exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz". *Revista REIA*, 2015, n° 3, pp. 153-164.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Un maestro de Alemania: Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- SINNERBRINK, Robert. "A Heideggerian cinema? On Terrence Malik's 'The thin red line'". *Film-Philosophy*, 2006, n° 10, 26-37.
- STEIN, Edith. *La filosofía existencial de Martin Heidegger*. Madrid: Trotta, 2010.
- TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir en el tiempo : Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp, 2002.
- VATTIMO, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona : Gedisa, 1986.
- ZUMALDE, Imanol. *La experiencia fílmica : Cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra, 2011.
- ZUMALDE, Imanol. *La materialidad de la forma fílmica : Crítica de la (sin)razón postestructuralista*. Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea. Argitalpen Zerbitzua, 2006.