

José Luis Caramés Lage - Carmen Escobedo de Tapia
Jorge Luis Bueno Alonso
Editores

El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
Servicio de Publicaciones

Volumen II

José Luis Caramés Lage
Carmen Escobedo de Tapia
Jorge Luis Bueno Alonso
Editores

El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico

Volumen II



UNIVERSIDAD DE OVIEDO
SERVICIO DE PUBLICACIONES
1999

Índice

Edita e Imprime:
Servicio de Publicaciones. Universidad de Oviedo.

D. L.: AS/365-2000.

I.S.B.N.: 84-8317-200-3. (Obra completa).

I.S.B.N.: 84-8317-202-X. (Volumen II).

ÍNDICE

	Páginas
MARTÍN HIGARZA, Pilar Cristina. (Universidad de Oviedo): Jane Austen goes to the movies: versiones modernas y postmodernas de un clásico británico en el discurso fílmico de los 90.	1-24
MARTÍNEZ FALQUINA, Silvia. (Universidad de Oviedo): Como los indios.....: imágenes y estereotipos de los nativos americanos en <i>El último Mohicano</i> .	25-35
MARTÍNEZ-CABEZA LOMBARDO, Miguel A. (Universidad de Granada): From novel to film through screenplay: <i>Sense and Sensibility</i> .	37-53
MENÉNDEZ LÓPEZ, Carmen. (Universidad de Oviedo): De los Tornillos a la Cirugía Estética: Kenneth Branagh y su aportación al mito cinematográfico de Frankenstein.	55-67
MENÉNDEZ OTERO, Carlos. (Universidad de Oviedo): Philip K. Dick y <i>Blade Runner</i> . ¿Lágrimas en la lluvia?.	69-93
MENÉNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia. (Universidad de Oviedo): El decadentismo social de fin de siglo: <i>Dracula</i> de Bram Stoker y sus representaciones cinematográficas.	95-112

Índice

MORAL JIMÉNEZ, María de la Villa. (Universidad de Oviedo): La construcción de la realidad a través del cine o acerca de la <i>Fábula de Eros y Psique</i> .	113-124
MORAL PÉREZ, Esther del. (Universidad de Oviedo): Diferentes modos de expresión y representación artística en el cine: Lenguaje, verdad y magia.	125-141
MORALES LADRÓN, Marisol. (Universidad de Alcalá de Henares): Joyce en el cine-el cine en Joyce.	143-156
MORALES PECO, Montserrat. (Universidad de Castilla La Mancha): La Iniciación Órfica en el film <i>Le Testament d'Orphée</i> de Jean Cocteau.	157-178
MORO QUINTANILLA, Mónica. (Universidad de Oviedo): Mujeres al borde de un abismo: <i>Thelma & Louise</i> .	179-191
ORMEÑO DÍAZ, Natalia. (Universidad de Oviedo): Reflejo de personajes literarios en el cine: Estudio de <i>Ricardo III</i> de William Sahekespear y su "remake" <i>Batman Vuelve</i> , de Tim Burton.	193-208
OTERO BLANCO, Ángel. (Universidad de Santiago de Compostela): "Auggie Wren's Christmas Story" y <i>Smoke</i> . Paul Auster y Wayne Wang: El Arte de Contar Historias.	209-223
PALACIOS PABLOS, Andrés. (Universidad de Burgos): Claves interpretativas de la novela y sus versiones cinematográficas: Truman Caopte and Blake Edward's <i>Breakfast at Tyffany's</i> .	225-235

Índice

PASCUAL ALONSO, José Luis. (Universidad de Burgos): Relaciones entre el Cine y la Literatura.	237-245
PÉREZ GARCÍA, Leonardo. (Universidad de Burgos): Regeneración mediante violencia. <i>Star Wars: La Nueva Frontera del Western</i> .	247-257
PÉREZ GONZÁLEZ, Lucía. (Universidad Ramón Llull): Cine-Lenguaje-Arte: Confluencia, Confusión y Paradoja.	259-269
POZO SÁNCHEZ, Begoña. (Universitat de València): De la Escritura a la Representación: <i>Il Deserto dei Tartari</i> .	271-280
PRENDES GUARDIOLA, Manuel. (Universidad de la Rioja): Enrique Jardiel Poncela: Cine, Modernidad e Innovación.	281-295
REGALES SERNA, Antonio. (Universidad de Valladolid): <i>El Angel Azul</i> y <i>El profesor Unrat</i> . El barroco fílmico frente al realismo literario.	297-313
REY PINILLAS, Inmaculada. (Universidad de Oviedo): El viaje de Robin Hood, de las baladas a la gran pantalla.	315-329
ROYANO GUTIERREZ, Lourdes. (Universidad de Cantabria): El Discurso Fílmico: sus lecturas.	331-346
RUÍZ PARDOS, Manuela. (Universidad de Zaragoza): Can We Still Believe in Love?: Fantasy and Commitment in the New Romances.	347-359
SÁNCHEZ GONZÁLEZ, José Manuel. (Universidad del País Vasco): Mas allá de 1984.	361-368

Índice

- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Nuria de los Reyes. (Universidad de Oviedo): El cine en el aula de E/LE: un medio de aunar lengua y cultura.
369-383
- SÁNCHEZ-REYES PEÑAMARÍA, Sonsoles. (Universidad de Salamanca): De Jane Austen a Jane *Absent*: Texto, Mentiras y Cintas de Video.
385-395
- SANTAMARÍA AMAT, René. (Universidad de Zaragoza): El Cine Alemán: Antes y Después del Manifiesto Oberhausen.
397-404
- SATORRE SAGREDO, Lillian. (Universidad de Alicante): La traducción oblicua en los subtítulos: Un caso práctico en *Demolition Man*.
405-417
- STACCONI, Mónica. (Universidad de Zaragoza): The Double and the Construction of the "Other" in *Single White Female*.
419-431
- TARANCÓN, Juan A. (Universidad de Zaragoza): "Nobody Love, Nobody Gets Hurt": *The Accidental Tourist* and Hollywood Comedy of Remarriage in the Eighties.
433-445
- TIELVE GARCÍA, Natalia. (Universidad de Oviedo): El "Caligarismo" en el cine y la pintura.
447-458
- TUDELA SANCHO, Antonio. (Universidad de Murcia): La noción narrativa del Viaje en la filmografía de Ingmar Bergman: *Fresas Salvajes*.
459-469

* * *

El Cine: Otra Dimensión del Discurso Artístico

abstracta, extraña y gesticulante, con una movilidad que intensifica el dramatismo y la violencia de los sucesos narrados.

Son figuras esperpénticas que en su brutalidad física no hacen más que transmitir su corrupción interior, mostrando de un modo atormentado la realidad de la existencia humana. Adquieren categorías fantasmales, a modo de seres que "son sin estar", atrapando la imaginación y, por su propia vehemencia, generando un shock en la susceptibilidad del espectador. Ambos emblemizan por consiguiente la crónica de un estado decadente, social y moralmente corrompido; un universo sombrío, oscuro, irreal, donde dominan la sinrazón y la barbarie.

LA NOCIÓN NARRATIVA DEL VIAJE EN LA FILMOGRAFÍA DE
INGMAR BERGMAN: FRESAS SALVAJES

Antonio Tudela Sancho
Universidad de Murcia

"Faut-il partir? Rester? Si tu peux
rester, reste.
Pars, s'il le faut. L'un court et l'autre
se tapit
pour tromper l'ennemi vigilant et funeste,
le temps."

Baudelaire, "Le voyage", *Les fleurs du mal*

¿Es posible eludir el viaje? ¿Se puede, so pretexto de aguardar una circunstancia mejor, diferir sin plazo el momento de inicio del viaje? ¿Cabe siquiera plantearse la pregunta por la posibilidad de permanecer por siempre aquí y ahora?

Desde el origen de nuestra civilización en una cultura tan aparentemente sedentaria como fue la griega, *viajar* es el verbo que ha definido al ser humano por oposición a la divinidad. Si Dios abarca de suyo con su sola mirada la totalidad del Universo sin para ello tener que perturbar un ápice la perfecta quietud de su ser, el hombre, muy al contrario, se encuentra desde su elemental

limitación abocado en esencia al nomadismo, obligado —para ser— a recorrer los mundos en un itinerario sin marcas de frontera ni metas. Aunque así planteada, quizás hayamos deslizado en nuestra cuestión un ligero equívoco. Porque si es cierto que el Dios aristotélico, a diferencia del hombre, no *viaja* para conocer, no por ello puede concluirse que en su *quietud* perfecta permanezca inmóvil, fijo sin más, sino justo lo contrario: la quietud divina no representa sino un tipo más sutil de movimiento, el circular, cuyos puntos de origen y meta coinciden, viaje tautológico del que derivaría el resto de movimientos del Universo. Por esto en otras lenguas de nuestro Occidente actual, la francesa por ejemplo, se considera el verbo permanecer (*rester*) como un verbo de movimiento, y por esto Baudelaire puede recordarnos que, ya se parta, ya se permanezca en el mismo sitio, no se puede burlar a ese enemigo funesto que es el tiempo. Grecia, ¿una cultura no viajera? Sócrates prefiere beber la cicuta antes que encaminarse más allá de los predios limítrofes de Atenas, mientras que su discípulo Platón recorre a la aventura las tierras de Egipto y la Cirenaica, viajando varias veces a Siracusa, en Sicilia. ¿Y qué Modernidad: la de Rousseau o Descartes, los grandes vagabundos europeos, o la de Kant, el voluntario prisionero de Königsberg?¹

Ante la necesidad del viaje, la inmanencia —por decirlo así— del movimiento, vemos que la distinción entre sedentarios y nómadas pierde buena parte de su significado, resultando tan artificiosa como todas las clasificaciones conceptuales binarias más o menos reductibles al par básico interior/ exterior. Casi tan vano como esta distinción resultaría el intento de establecer aquí la nómina de los relatos que en el discurso mítico, histórico o artístico han recurrido a la compleja figura del viaje; citemos tan sólo a modo

¹Para la cuestión de por qué ciertos filósofos viajan y otros no, puede resultar esclarecedora la obra de Lucien Guirlinger: *Voyages de philosophes et philosophies du voyage*, 1.998.

de ejemplo los que van desde el regreso a Itaca del Ulises homérico hasta su trasunto dublinés en Joyce, pasando por las exploraciones cruzadas entre Occidente y Oriente en el siglo III d. de C. de Plotino y Mani, los viajes renacentistas de Marco Polo o de Cristóbal Colón, las vueltas y revueltas de don Quijote por su imaginario paralelo a nuestra geografía o los fantásticos recorridos del Gulliver nada inocentemente creado por Swift, entre otros muchos relatos que, desde luego, no excluyen las artes plásticas.

Ni, por supuesto, el más moderno lenguaje artístico, el cinematográfico, ya tópicamente etiquetado como la expresión estética por excelencia de nuestro tiempo, del siglo XX. De hecho, el viaje puede solaparse con el medio narrativo de un discurso que en su técnica relaciona por definición la imagen primero con el movimiento y con el tiempo después¹, de forma que casi estaríamos tentados de afirmar que constituye un discurso privilegiado para el tratamiento del tema que nos ocupa. Imposible tampoco aquí establecer un registro de las películas que han tomado en un sentido u otro el viaje como eje narrativo. Limitaremos por tanto nuestra atención dirigiéndola hacia el ya clásico realizador sueco Ingmar Bergman². En este director, la narración como viaje no ocupa un puesto destacado con relación a otros autores, pero sí resulta importante por la variedad y riqueza de los enfoques que aporta. Así, el viaje lo es hacia las incontestables dudas metafísicas sobre la vida y la muerte en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1.956), o hacia la re-composición de la identidad en *Fresas salvajes*

¹Consideramos imprescindibles aquí los dos densos ensayos sobre cine del filósofo francés Gilles Deleuze, en un soberbio esfuerzo por establecer una clasificación en este dominio de las imágenes y de los signos, como él mismo ha escrito: *L'Image-mouvement. Cinema I* y *L'Image-temps. Cinema II*, (Deleuze; 1.983 y 1.985).

²Del interés creciente en nuestro país por una revisión de la filmografía del maestro sueco, aún en activo, dan fe los ciclos de proyecciones del pasado año (marzo-mayo 1.998) organizados conjuntamente por la Filmoteca Española y la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, con la colaboración del Svenska Institutet y de la Cinemateket del Svenska Filminstitutet.

(*Smultronstället*, 1.957), es viaje estancado en el tiempo y tierra de nadie de *El silencio* (*Tystnaden*, 1.962), o incursión inquietante en el onírico mundo de los deseos infantiles en *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1.982), por sólo citar los lugares más evidentes. Y por concretar aún más, centraremos nuestra mirada en uno de ellos, allí donde el viaje constituye literalmente la narración íntegra de la película sin pretender desde un inicio cuestionar la validez puramente representativa del más simple binomio interior/ exterior que antes rechazábamos. Nos referimos, claro está, a la película de mediados de los años cincuenta *Fresas salvajes*, sin que nos importe aquí su tan manida calificación junto a otras obras de aquel período como "cine religioso-existencial"¹, algo que, al no afectar ni mucho ni poco a nuestros intereses, nos permitiremos desde ya mismo obviar.

Repitamos, de entrada, que la elección por Bergman en esta película del tema del viaje responde con fácil eficacia a la necesidad representativa en la narración de subrayar el (re)movimiento interior que se ve obligado a poner en marcha el protagonista a causa de la sucesión de acontecimientos surgidos al azar sobre su camino. El argumento resultará de sobra conocido. A grandes rasgos: un anciano doctor en medicina, Isak Borg (Victor Sjöström), emprende en compañía de su nuera Marianne (Ingrid Thulin) un largo viaje en automóvil desde Estocolmo, donde viven, hasta Lund, con el objeto de asistir a una ceremonia académica donde con ocasión del cincuenta aniversario de su profesión, se le va a hacer entrega de una distinción honorífica. A lo largo de este viaje cruzado de sueños, encuentros fortuitos con otros viajeros,

¹ Así, por ejemplo, en Caparrós; 1.976: 44. Otra cosa es el más peliagudo tema de la curiosa recepción-manipulación de la filmografía de Bergman en nuestro país a manos del padre Staehlin y la corriente crítica confesional católica de la revista *Cinestudio*. Cfr. lo que a este respecto señala en su excelente estudio Company; 1.990: 9 y ss.

confidencias y revisitaciones de lugares asociados con su pasado, el profesor, viejo egoísta, habrá de encarar la desconstrucción de su propia identidad.

En la obra del cineasta escandinavo asistimos sin duda a cierta recuperación epigónica del tema del viaje tal como fuera tratado primero en la literatura clasicista germánica y, después, en la romántica a lo largo de la totalidad del siglo XIX. No en vano allá por los años de que data *Fresas salvajes* el entonces crítico de cine Jean-Luc Godard no dudó en calificar a su admirado Bergman de "último gran romántico" (Godard; 1.969: 73). En tanto símbolo, el viaje del Clasicismo responde a un ideal de formación (*Bildung*), de edificación de la forma como *experiencia*, como *Erfahrung* (voz cuya raíz la integra el propio verbo *fahren*, un viajar o recorrer los espacios), experiencia que es en sí viaje, tanto exterior —a Grecia, a Italia: los marcos de la Clasicidad— como interior —la subjetividad en construcción ha de "asumir y transformar los límites del mundo" (Jarauta; 1.993: 82)—. Ideal de *Los años de formación de Wilhelm Meister*, de Goethe, o del *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, las formas clásicas del viaje de formación, configuradoras de la gran tradición alemana del *Bildungsroman*.

Y es precisamente esta experiencia del sujeto moderno vehiculada a través de la figura del viaje la que, una vez concluida la travesía romántica, se verá afectada a finales del pasado siglo con la quiebra de las viejas seguridades del mismo proyecto moderno. Crisis del lenguaje y disolución del sujeto constituyen las dos vertientes de esta quiebra, tal y como se plasma en ese texto-manifiesto de 1.902 que es la *Carta de Lord Chandos*, de Hugo von Hofmannsthal, donde las imposibilidades o insuficiencias del lenguaje resultan perfectamente indiferenciables del cuestionamiento de un firme y unitario sujeto (desde el *cogito* cartesiano o el sujeto trascendental kantiano hasta el hombre fáustico de Goethe): la renuncia de Chandos a la literatura

ilustrará esta disolución de la identidad desde el propio paradigma artístico: el de la crisis del sujeto poético¹. Así, la experiencia del viaje se convierte en extravío, en *errancia*, pérdida de la orientación, ausencia de centro, imposibilidad por tanto de un regreso: fracasada la funcionalidad representativa del lenguaje, suspendida la forma, nos hallamos no ante un ejercicio de integración y centrado (*formación* a la postre) de la individualidad, sino ante "el lugar de la disolución y del no regreso" (Jarauta; 1.993: 83). El símbolo del viaje perdurará aún, pero transformado de algún modo en una recuperación fatalista de la imagen del río que lleva o arrastra al hombre², así por ejemplo en el mismo Hofmannsthal y su inconcluso relato *Andreas o los unidos*, crónica fundamental del naufragio de la experiencia como *Bildung* cuyo final, provisional en sí, deja a Andreas girando en círculos sin encontrar en ellos el retorno del tiempo y sus figuras, sin que lo real logre diferenciarse de los sueños ni la identidad recortarse nítidamente sobre el fondo de sombras de lo indiferenciado³. Nos encontramos, por seguir la interesante distinción establecida por Eugenio Trías entre dos suertes de viaje y de viajero (Cfr. Trías; 1.974: 90), ante el viaje como *tragedia*, una modalidad carente de meta y de punto de partida, de objetivo y de principio, sin ningún tipo de necesidad ni de legalidad, de centro ni de hogar, el viaje del viajero que pertenece a nuestra cultura, a nuestra sociedad y nuestra urbe. Por contraposición al viaje clásico entendido como *drama*, caracterizado porque en él la pérdida de la

¹Cfr. a este respecto el excelente estudio introductorio de Claudio Magris, "La incidencia de los signos", en Hofmannsthal; 1.981: 12.

²Cfr. las palabras de Hermann Broch: "Si se pudiera hablar de una estructura mítica con referencia a Hofmannsthal, habríamos de decir que, en éste, el mito está presidido por el símbolo del viaje o, más exactamente, del río, cuyas olas empujan al hombre, como si estuviera sumido en un sueño, del nacimiento a la muerte, de la fuente a la desembocadura (...)", en Broch; 1.974: 210.

³Elaborada entre 1.907 y 1.913 sin que, como señalamos en el texto, su autor llegase a concluir, esta obra se publicaría póstumamente en 1.930. Existe traducción castellana de José Miguel Minguez; Hofmannsthal; 1.978.

orientación, del centro, del hogar, se ve mitigada por la presencia del atajo, del acompañante o de la promesa (en gran parte cristiana) de un punto seguro de arribo por lejano que sea, cualquier Jerusalén o Compostela correlato final del Edén previo al exilio. A la primera modalidad, la del viaje trágico emprendido por un viajero siempre solitario, se ligaría el concepto clave de *inhabitabilidad* (la irreversible *Heimatlosigkeit* de Nietzsche, lo *Unheimlich* de Freud), y estaría presente en los grandes discursos narrativos de nuestro siglo: Hofmannsthal, Musil, Hesse, Joyce, etc.

Y en esta encrucijada contemporánea, fronteriza con esos inflados temas de moda que van desde el nihilismo hasta la llamada crisis de la Modernidad, desde la evaporación del sujeto hasta el escepticismo postmoderno, hay que situar la filmografía bergmaniana y, más en concreto, nuestra mirada sobre *Fresas salvajes*.

Comentábamos antes el fácil esquematismo dual interior/exterior adoptado por Bergman para articular en esta película el viaje del profesor Isak Borg, facilidad que en realidad —convenimos en esto con Godard (Cfr. Godard; 1.969: 75)— no encubre sino un exceso de rigor narrativo. El título en sueco, *Smultronstället*, designa a la vez el tiempo y el lugar en que se encuentran las fresas, por lo que cabría también traducirlo como *El rincón de las fresas*, tanto como *El tiempo de las fresas*. Viaje a través de la geografía sueca que se desdobra en un itinerario de la memoria, en una revisitación del pasado reclamada desde la vivencia del presente. Técnicamente, Bergman hace coincidir en un mismo espacio, el de los parajes del camino que el viejo profesor no pisaba desde su infancia, dos tiempos diferentes. Como escribe Juan Miguel Company, "(...) el profesor Borg visita literalmente su pasado desde el presente, viendo siempre escenas del mismo en las que él no participó (la imagen de un Isak Borg joven está totalmente excluida del film)." (Company; 1.990: 113); más aún: en las escenas

finales de la película, en el transcurso del último sueño, vemos al mismo anciano Isak Borg, durante un verano de su infancia, partir en compañía de su prima Sara (Bibi Andersson), amor imposible del pasado, al encuentro de sus padres, y llegar hasta el borde de una plácida bahía en cuya orilla opuesta, a cierta distancia, ve a sus padres jóvenes, en una visión idílica, llena de paz y serena felicidad, y ellos también le ven y le saludan afectuosos *desde el pasado*¹. "La correspondencia —nos dice de nuevo Company—, en la continuidad narrativa, del campo-contracampo —ver y ser visto, saludar y ser saludado— es aquí trasunto simbólico de una reconciliación —la del profesor consigo mismo— que va más allá del discurso sobre su vida estéril y egoísta, demasiado evidente y subrayón en algunos momentos." (Company; 1.990: 113-114.)

Quisiéramos resaltar en este punto lo que nos parece la contribución primordial de Bergman en lo que toca al tema del viaje tal como lo tratábamos anteriormente. Porque en la narración del realizador sueco, y en un lenguaje —el cinematográfico— que incorpora una serie especial de trabas formales con respecto a la tradición literaria, escrita, confluyen de un modo extremadamente personal las dos modalidades expresivas del viaje como relato, las que Trías distinguía categorizándolas como *drama* y *tragedia*. Vemos, en efecto, cómo media en el viaje de Isak Borg un punto de partida concreto y otro de meta, un objetivo exacto que justifica la realización del viaje: el viejo profesor parte de Estocolmo, donde reside, para desplazarse hasta Lund con el fin de asistir a un homenaje académico del que será protagonista. Hay, pues, un centro de gravedad que impide calificar este viaje de *errancia*, y en ningún momento el viajero se halla en soledad, pues inicia el recorrido en compañía de su nuera Marianne y ambos se encontrarán a lo largo

¹Existe una buena traducción castellana del guión de la película a donde se corrigen las numerosas interpretaciones manipuladoras de la versión española a que hacíamos referencia en la anterior nota n.º. 4æ, realizada por Ripoll-Freixes; 1.968.

del trayecto con otros personajes, como los tres jóvenes: Sara, Anders (Folske Sundquist) y Viktor (Björn Bjelvenstam), o el agónico matrimonio compuesto por Berit (Gunnel Broström) y Alman (Gunnar Sjöberg). Esto, por lo que atañe al viaje material, del presente en proceso, exterior. Con respecto al viaje paralelo del profesor Borg a su memoria, su revisión del pasado desde los engarces que al azar genera el anterior viaje, la cosa cambia. Aquí el viajero sí es un solitario, pues el camino sólo pasa por la nueva escritura de su propia identidad, no existe un centro ni una norma básica predominante (como se ve ante todo en los distintos sueños del personaje), y no puede considerarse la existencia de un punto de origen, que no lo constituiría su infancia revisitada, ni un punto de meta, pues tampoco sería tal la reconciliación final consigo mismo del profesor simbolizada en el encuentro onírico con sus padres en el tiempo indeterminado del deseo, tras agotar los antes autoignorados espacios de su conciencia.

En clave psicoanalítica, Bergman enlaza ambos viajes por medio de la recurrencia o desdoblamiento de los personajes en ambos ámbitos: así, la repetición de las dos Saras, la alegre jovencita que viaja con los muchachos y el amor imposible de los años infantiles desplegados sobre el plano del presente; o Alman, el desagradable marido al que socorren tras un accidente en la carretera que es al tiempo el severo examinador-juez de Borg en una de las ensoñaciones finales del largometraje. Y, para corroborar este efecto de no separación entre lo real vivido y lo soñado, también los objetos oníricos hallan su correlato material, como sucede con ese reloj sin manecillas del primer sueño de Isak Borg escenificado en la película, que aparecerá más adelante entre los recuerdos personales de su casi centenaria madre.

El resultado de esta compleja trabazón narrativa es, ante todo, un viaje que, pese a sus férreos anclajes en las grandes tradiciones literarias europeas, por una parte no fracasa, no se hunde en la

confusión post-romántica de la identidad fragmentada o dispersa, ni conduce, por otra, a ninguna especie de desenlace compositivo, salvífica recuperación del hogar perdido¹. Ni viaje-drama ni viaje-tragedia. Antes mejor la afirmación pura y simple de la vida justo en el momento en que ésta viaja, se va deslizando hacia su extinción. Recordemos aquellos otros planos increíbles del atardecer apacible que reúne a los personajes de *El séptimo sello*, también viajeros, en un alto del camino en torno a unos cuencos de leche y de fresas. Afirmación de la vida en términos herederos de la propuesta nietzscheana, afirmación del deseo no entendido al modo hegeliano-lacaniano como carencia, sino como sobreabundancia, como producción desentido y reintensificación de la vida. En suma, una puerta abierta dentro de la narrativa cinematográfica para la constitución contemporánea de la subjetividad sobre bases estrictamente inmanentes, tan alejadas de la constricción de los clásicos modelos ideológicos y culturales como alejados se hallan los procedimientos técnicos operativos en esta obra de 1.957 con respecto al cine precedente y posterior. Sin lugar a dudas, uno de los más potentes usos de la noción narrativa de viaje en las artes de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- 1) BROCH, Hermann (1.974), *Poesía e investigación* (trad. de Ramón Ibero), Barcelona: Barral.

¹Esta última sería, evidentemente, la clave interpretativa de raíz cristiana ejercida como manipulación del doblaje que en su momento forzó en nuestro país la narración de *Fresas salvajes*. (Se llega al extremo de poner gratuitamente en boca de Isak Borg, hacia el final de la película, cuando en un monólogo interior realiza el balance del viaje y de sus pensamientos, la idea de que "todo estaba regido por una causa suprema". Cfr. Company; 1.990: 10 y Ripoll-Freixes; 1.968: 89, nota n.º 21.)

- 2) CAPARROS LERA, José María (1.976), *El cine de los años 70*, Pamplona: EUNSA.
- 3) COMPANY, Juan Miguel (1.990), *Ingmar Bergman*, Madrid: Cátedra.
- 4) DELEUZE, Gilles (1.983), *L'image-mouvement. Cinéma I*, Paris: Minuit.
- 5) DELEUZE, Gilles (1.985), *L'image-temps. Cinéma II*, Paris: Minuit.
- 6) GODARD, Jean-Luc (1.969), *Jean-Luc Godard por Jean-Luc Godard* (trad. de Gustavo Londoño), Barcelona: Barral.
- 7) GUIRLINGER, Lucien (1.998), *Voyages de philosophes et philosophies du voyage*, Saint Sébastien-sur-Loire: Editions Pleins Feux.
- 8) HOFMANNSTHAL, Hugo von (1.978), *Andreas o los unidos* (trad. de José Miguel Minguez), Barcelona: Barral.
- 9) HOFMANNSTHAL, Hugo von (1.981), *Carta de Lord Chandos* (trad. de José Quetglas), Murcia: Colección de Arquitectura, n.º 2.
- 10) JARAUTA MARION, Francisco (1.993), "La experiencia del viaje" en *Revista de Occidente*, n.º 145, Madrid.
- 11) MAGRIS, Claudio (1.981), "La incidencia de los signos" en HOFMANNSTHAL; 1.981.
- 12) RIPOLL-FREIXES, Enrique (1.968), *Fresas salvajes de Ingmar Bergman*, Barcelona: Aymá.
- 13) TRIAS, Eugenio (1.974), *Drama e identidad. O bajo el signo de interrogación*, Barcelona: Barral.