

***Deconstructing “Fresas Salvajes”*: la verdad como distorsión de la experiencia**

BERTA M. PÉREZ

Como es sabido, *Deconstructing Harry* se inspira inequívocamente en *Fresas salvajes*¹. Tanto, que no es inusual considerarla una recreación de esa obra de Bergman. Ambas cintas narran un viaje que sólo es posible cuando se arranca de esa experiencia de la soledad que, por radical, anticipa la muerte. El vacío que cerca a ambos protagonistas despierta en ellos una inquietud que hace manifiesta la insatisfacción que sienten respecto a sus existencias y les vuelve conscientes de sus dificultades para distinguir la verdad de su querer: sienten que la soledad que los aleja de los otros los separa también de sí mismos y los inmoviliza. Es este pánico el que llama a la muerte, o, dicho de otro modo, es esta parálisis la que se experimenta como un disfraz de la muerte.

Pero a través del viaje narrado ambos hacen también otra auténtica experiencia, una experiencia de la propia verdad. La zozobra y el aislamiento de la situación de partida dejarán lugar en el desenlace a una saludable y cálida lucidez, porque en ese viaje ambos protagonistas habrán ganado sus respectivas verdades y, así, un sentido para sus vidas. Tiene lugar en ambos casos un retorno al pasado que nace de la realidad presente y un volver sobre sí que se origina en la confrontación con los otros. Esto hace posible que el viaje se constituya como un auténtico diálogo con la propia existencia y que, en consecuencia, pueda arrojar verdadero conocimiento sobre la misma.

1. LA MUERTE

En el prólogo de *Fresas Salvajes* Isak se presenta en el silencio de su despacho como responsable de su soledad y anuncia ya el motivo de un próximo viaje: se le homenajea por sus cincuenta años como Doctor². En los últimos cincuenta años Isak ha amado a la ciencia más que a nada. Gracias a ella se ha podido sustraer a esa vida de chismes e

² En el despacho solamente lo acompaña un enorme perro acostado sobre la alfombra. No hay humanos, sino únicamente el animal. Este compañero cabe tomarlo como su propio trasunto, la imagen del hombre que él mismo nos está describiendo: un hombre viejo, cansado y aislado, incomunicado. Revísese la interpretación del perro de *Las Meninas* como el punto ciego en la representación de la subjetividad moderna por parte de Foucault, como la mancha oscura que recuerda que el sujeto moderno no puede ser autotransparente, que no podrá nunca coincidir consigo mismo. Cf. Foucault, M, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1987.

insidias a la que los otros y los afectos abocan. Después de cincuenta años, es capaz de reconocerlo en la soledad de su estudio. Tras este prólogo, el sueño de Isak revela, sin embargo, el frío que esta historia le devuelve y el conflicto que esta presencia sorda de la muerte despierta en su interior: una parte de sí todavía lucha contra el Isak muerto, todavía se resiste a un entierro sin voces humanas, a dejar de ser para los otros, a perder la expresión del rostro, cual reloj sin agujas. Así que, paradójicamente, el agorero anticipo de su destino le da el impulso necesario para resolverse verdaderamente a viajar, esto es, para romper con el plan trazado respecto a su viaje y determinarlo autónomamente. Comportándose como un travieso a ojos de su ama y permitiéndose, como un adolescente, calificar de “idiotez” los largos años de doctorado, Isak decide hacer el trayecto en coche, conducir él mismo su viaje. De modo que la primera vez, probablemente, que se comporta de forma inmadura coincide con la primera en que, como un adulto, toma las riendas de su vida.

Su nuera, Marianne, decide acompañarlo en el viaje por razones de pura conveniencia, para encontrarse con Evald, el hijo de Isak. Pero en cuanto se ponen en marcha las diferencias entre suegro y nuera se vuelven patentes y afiladas: los separa la distancia entre hombre y mujer, entre un hombre machista y una mujer segura de su feminidad, entre viejos y jóvenes, entre una joven sincera, comprensiva y flexible, y un viejo rígido, dogmático, intolerante y egoísta. En respuesta a su dureza, ella lo obliga a encarar esta imagen de sí. Pero él ya no huye de la vida, puede por fin escuchar atento – deseoso de comprender- esta verdad, es decir, aun desde su silencio, puede entablar por fin un diálogo. Sólo por eso deseará luego compartir con ella su sueño, y sólo por eso ella lo rechazará ofendida, esto es, afectada.

La primera secuencia de *Deconstructing Harry* narra el adulterio de un trasunto del protagonista con un trasunto de su cuñada. E, inmediatamente, la siguiente escena nos presenta al auténtico protagonista, Harry, haciendo frente a su auténtica cuñada, ahora absolutamente enfurecida. Esta secuencia explica la anterior: hemos presenciado una escena de una novela de Harry que “explota” su experiencia con su cuñada en su tercer y último matrimonio. Mientras Isak ha entregado su vida a la ciencia, Harry la ha entregado a las mujeres, pero, como Isak, también él ha huido de la realidad de los afectos hacia el trabajo, porque también a él le resultan complicados y penosos. Es su cuñada quien le recuerda, como hacía Marianne, su incompetencia en las relaciones humanas, su incapacidad para conducirse adecuadamente con los otros. Y amenazándolo de muerte lo emplaza ella misma ante la soledad de toda su vida. Cercado en la terraza por la pistola de su cuñada, Harry reconoce en efecto que ya en el principio de su historia, en su primer matrimonio, fracasaba en lo afectivo y huía desde la incomunicación a la escritura. Ya allí estaba también la muerte llamándolo con su guadaña en la soledad no deseada de las noches de putas³. El verdadero Otro de Harry han sido siempre las mujeres, y son ellas las que le devuelven ahora el vacío de la muerte. Harry –menos dotado que Isak para sobrellevar la soledad- acude al psiquiatra para confesar esta crisis que vive como bloqueo en el trabajo, y para anunciar también su próximo viaje a la Universidad que le rinde homenaje por su obra.

³ Cfr. Bergman, *El séptimo sello*. La muerte se parece en la cinta de Allen, mucho más que en la de Bergman, a la de *El séptimo sello*. Pero es evidente que en ambos casos, tanto en *Deconstructing Harry* como en *Fresas salvajes*, tiene lugar una evocación no meramente formal de esa otra película. Como en ella, el punto de partida lo constituye un careo con la muerte porque el protagonista se siente vacío, desorientado, dominado por el sentimiento de haber errado su existencia, insatisfecho con su pasado. Y, como en ella, acuerda un pacto con la muerte que coloca la historia narrada en las tres películas en un espacio a medio camino entre la vida y la muerte, en una prórroga de vida concedida por la muerte en la que se juega la posibilidad de recuperarla verdaderamente, de superar el vacío inicial.

Así que ambos protagonistas son llamados por la Academia para recibir un homenaje. Es decir, por una vez el trabajo –la ciencia en un caso y la ficción en otro- se armoniza con las relaciones personales, con el reconocimiento: hay otros que les agradecen lo que han hecho. Y ambos responden a esta llamada a la vez que descubren en su vida la desarticulación que ha regido siempre, hasta ahora, entre estos dos planos de sus existencias, la propia insatisfacción con sus pasados y las dificultades para encontrarse en sus presentes.

2. LA PÉRDIDA ORIGINARIA

Del mismo modo que Marianne le recuerda a Isak la distancia que lo separa de su hijo, la segunda mujer de Harry le recuerda a éste su fracaso como padre. Animado por la conversación con el psicoanalista, Harry se ha dirigido a su ex-mujer para intentar viajar acompañado de su hijo. Pero ella –quien lo llevó al altar en su día y lo abandonó luego- lo trata con la misma superioridad con la que el ama ha tratado a Isak, como a un adolescente atolondrado, y de paso, ella, que es psicoanalista de oficio, le recuerda su debilidad, no sólo su soledad, sino también sus miedos, su miedo a los otros o a lo Otro. Acto seguido, el encuentro de Harry con el amigo enfermo nos confirma, en efecto, la imagen de Harry como hipocondríaco, retrotrae directamente su inclinación por la ciencia a su temor a lo desconocido, concediéndole una función tranquilizadora, opiácea.

Así que, fracasado como padre y abandonado incluso por su ex-psicoanalista y su amigo, acude a Fay Sexton para rogarle que lo acompañe en el reconocimiento que rendirán mañana a su obra. Pero Fay –la exalumna que venerara sus novelas- rechaza la invitación porque al día siguiente contraerá matrimonio con otro, con el amigo de Harry que, así, se ha venido a convertir en diablo, en el responsable de su pérdida originaria. Harry está perdidamente enamorado de la mujer que lo traiciona con su amigo, y en la soledad de esa noche, compartida con una prostituta, con alcohol y pastillas, recordará nostálgico su primer encuentro con la rubia Fay con un halo mitológico⁴. Fue entre su mujer y su cuñada, escapando de la primera a los brazos de la segunda, huyendo en verdad de ambas. También este recuerdo, como el de la infidelidad con la cuñada o como el de su primer matrimonio, sirvió a su obra, pero, como el del encuentro con su hijo en la guardería, es recordado como auténtico recuerdo y no en su reelaboración ficticia. Fay, el amor perdido, parece por un momento insustituible, la auténtica y única mujer de su vida que puede hacer de Harry un “auténtico” Harry. Y sin embargo, a mitad del recuerdo, por un momento, la obra se cuela de nuevo, y Harry vuelve a ser una creación de Harry...

Mientras tanto, Isak interrumpe por primera vez su viaje para visitar el lugar donde en los veranos de su juventud recogía fresas salvajes. Es donde ahora, en un recuerdo nuevo, imposible como auténtica rememoración, elaborado desde el presente y por el presente, asiste al encuentro clandestino entre Sarah, el amor rubio de su juventud, y su hermano Sigfried. Mientras recoge fresas, Sarah no puede evitar caer en brazos de Sigfried, porque éste se prueba como quien posee la verdad de su deseo. Es, pues, su hermano y no él, Isak, quien tiene la verdad de Sarah, al igual que es Sarah

⁴ Por supuesto el tono mitológico en un contexto de alcohol y pastillas resulta a la vez ironizado, pero ello no impide que Harry eche en falta en este momento a la mujer de su vida ni que Fay sea en este momento una diosa. Se trata únicamente del desdoblamiento que caracteriza a las cintas y a los protagonistas de Allen y que constituye un procedimiento de relativización, pero en ningún caso una crasa parodia o anulación de la realidad objetivada y alejada por la ironía.

quien posee su verdad. E Isak puede ahora, en un recuerdo que sólo es posible por su presente actual, por las fuerzas que ha reunido para enfrentar la muerte, escucharla: Sarah describe al primo Isak como un hombre bueno, tímido y, en última instancia, amable. Lo quiere exactamente del mismo modo en que Fay Sexton quiere a Harry: desapasionadamente. Isak ha vuelto al bosque de las fresas salvajes en busca del daño que este recuerdo le causa porque reconoce que la pérdida de Sarah pertenece a su verdad, porque está en condiciones de empezar a comprender su traición. El presente es responsable de esos nuevos recuerdos de los que hasta ahora Isak había sido incapaz, y por eso este pasado, hiriéndolo, le ayuda a avanzar en el presente. En efecto, de nuevo en marcha sube al coche una rubia autostopista que se acomoda en el asiento de atrás, en ese lugar que Isak no puede ver más que en el reflejo del retrovisor, pero del que sí le llegan las voces, y que responde sin duda a la evocación de Sarah. Sube además entre dos jóvenes que se la disputan, y que reencarnan también inequívocamente la rivalidad entre Isak y su hermano Sigfried. Pero Isaak es capaz ahora de tratar a la nueva Sarah en actitud paternal, amable y desapasionadamente, es decir, desde la superioridad que otorga la comprensión, desde la seguridad del saber que acaba de ganar. Y, del mismo modo, puede colocar en pie de igualdad a los dos jóvenes rivales, puede reducir las diferencias con su hermano Sigfried a una diferencia de temperamento que rebaja su enfrentamiento a la competitividad de un entretenimiento. Transforma al rival, que necesariamente hubo de ser el diablo hasta la fecha, en un compañero de juegos.

Si en *Deconstructing Harry* el pasado primigenio de Harry, su matrimonio de juventud, confirmaba su presente, este presente de *Fresas Salvajes* confirma el pasado de Isak. Pero además muestra así el carácter necesariamente “ensoñador” del presente y el carácter “ensoñado” del pasado revivido, y testimonia el papel desempeñado por el retorno al pasado. No hace visible meramente, como en el caso de la vuelta de Harry a su primer matrimonio, la profundidad y el alcance de los problemas del presente –en tanto que se remontarían al comienzo mismo de sus relaciones amorosas-, sino que los transforma definitivamente.

3. EL ORIGEN DE LA PÉRDIDA

La siguiente estación del viaje de Isak la provoca el choque contra un vehículo en el que viaja un matrimonio desavenido. A raíz del accidente, la pareja, aparentemente corrompida desde siempre, se enreda en una dialéctica infernal, en la que la amargura del esposo, frío y cínico, no puede dejar de explorar las posibilidades de su esposa hurgando en sus heridas, azuzando su dolor, exactamente en la misma medida en que el exceso de sentimiento de ella, su inclinación al drama, no puede dejar de exponerla una y otra vez a las bofetadas de él. Él es sin duda un trasunto del Isak esposo, casado con una mujer a la que hería por no ser Sarah, por no abandonarlo. Este Isak viene ahora del pasado para encararlo con la mujer a la que ha maltratado durante todo su matrimonio. Paralelamente, en la cinta de Allen, Harry, en un recinto de feria, interrumpe el viaje iniciado con la prostituta, el amigo recuperado y el hijo secuestrado para recordar una crisis matrimonial en la que discutía con su última esposa sobre la posibilidad de tener un hijo. Era su tercera mujer la que no deseaba la maternidad, pero uno de sus trasuntos, el esposo ficcionado de esta histérica, en un recuerdo tan imposible como los de Isak, le permite entender su propia participación en el fracaso matrimonial. El personaje que él mismo ha creado para narrar su tercer matrimonio le hace escuchar ahora una conversación entre su mujer y su cuñada a la que nunca había asistido. Con ello, Harry no se enfrenta únicamente el maltrato al que las sometía con sus perpetuas infidelidades,

sino que comprende también el lazo que lo unía a ellas, a la mujer histérica, dominada por el exceso en los sentimientos. También ellas eran mujeres enredadas en el maltrato, incapaces de rechazarlo.

De vuelta en *Fresas Salvajes*, Isak, tras dos breves pausas para repostar y almorzar, se detiene para hacer una visita, con Marianne, a su madre. Encuentran a una anciana solitaria, que siente frío en el vientre y a la que sus nietos no suelen ir a ver. No es la mujer que siente falsamente en virtud de su exceso, antes bien la separa una distancia infinita de la mujer dramática o histérica. A diferencia de esta, ella sufre de frialdad y rigidez, por haber maltratado su sentir, por la misma autorrepresión violenta que, según Marianne, caracteriza a Isak. Es, en efecto, la madre fría, dominante y represora que esconden los orígenes de Isak, de modo que, efectivamente, sólo al visitarla puede reencontrarse con el reloj sin manillas de su sueño, con la imagen misma de la muerte que lo lanzó a este viaje, que lo determinó a dirigirse a su homenaje lentamente, haciendo un alto en las distintas estaciones de su vida. Es de la relación con esta madre de donde deriva una existencia presidida por la rígida e inmisericorde imposición del deber, la soledad que ha acabado por amenazarlo de muerte. Pero es también de la madre de donde procede la vida, la fuerza que le permitió decidir la forma de su viaje.

Por su parte, en la cinta de Allen, Harry ha confesado a su compañera prostituta que no ha tenido madre: la mató su propio parto. Y también él decide hacer una pausa en su viaje para visitar a la familia que, como Isak, no ve desde hace años; en concreto, a su hermana. Ésta se descubre como la realidad del personaje con el que Harry ha reconstruido a su segunda esposa, a la madre de su hijo. La única mujer de su infancia es, pues, lo mismo que la madre de su único hijo, una mujer fría y dominante, “una judía profesional”, fanáticamente adherida a la tradición. En esta estación Harry no sólo recuerda la asfixia que le producía el comportamiento de su segunda mujer una vez convertida en madre, sino que además dedica a su madre una historia de ficción que, por un lado, testimonia su absoluto desconocimiento de sus padres, el abismo que lo separa del propio origen, mientras, por otro, constituye también un tierno homenaje a la judía cascarrabias que debió ser su madre, que constituye para él, al menos, la imagen de la madre. Y también ahora el trasunto de su segunda esposa, el personaje creado por él para montar y desmontar a esta madre dominante, reprimida y represora, le regala un nuevo recuerdo lógicamente imposible en un presente igualmente imposible: Harry en persona asiste acompañado por esta ficción a la conversación que su hermana y su cónyuge mantienen sobre “el pobre Harry”. La hermana dogmática lo comprende pese a todo porque conoce perfectamente, como si fuera su madre, el rencor que su padre le ha guardado por el mero hecho de haber nacido y el daño que esto ha hecho a Harry durante toda su infancia. Así que tampoco a las mujeres represoras les ha hecho justicia Harry, tampoco a ellas les ha dedicado la escucha, la atención, que también ellas, como las histéricas de su último matrimonio, merecen y, ahora por fin, reciben.

En la cinta de Bergman, a Isak, en plena marcha, mientras Marianne conduce, lo asalta una ensoñación que lo enfrenta al todo de su existencia. En su presente, en el tiempo de su vejez, reencuentra a la joven Sarah, que, espejo en mano, reflejándolo cruelmente en su decrepitud, le recuerda que la distancia que lo separa de ella es tan grande como la que lo aleja de su juventud. Y afirmando su traición, confirmando el abandono en el que lo va a dejar por Sigfried, lo enfrenta definitivamente a la imposibilidad de ser, en cualquier tiempo, un niño amado por su madre. La escena en la que Sarah lo deja para atender a un bebé, para acunarlo y tranquilizarlo, dibuja a la vez el deseo más verdadero de Isak y su frustración definitiva, la evidencia de su imposibilidad. Le demuestra la irreductibilidad de su pérdida y lo condena para siempre

a la nostalgia. Al seguirla hasta el comedor en que cena con Sigfried recibe en el centro de su mano, en su propio cuerpo, la herida de su abandono: sin poder siquiera escucharla, sólo a través de un cristal, Isak comprobará que también el espacio de la intimidad con Sarah le está para siempre vedado. Por esta herida, su *alter ego*, el marido accidentado en la carretera, ahora en la forma de un superego kafkiano de pesadilla, lo suspenderá tanto en lo profesional como en lo personal, lo declarará incompetente como médico y egoísta como esposo. Reconducirá además ambos fracasos a una falta mucho más profunda, a su sentimiento de culpabilidad: su gran culpa estriba en sentirse culpable. Violando una vez más la cronología, la lógica del tiempo, Isak puede escuchar además cómo su mujer muerta –la que ha sufrido también la herida clavada en el centro de la existencia de Isak- le reprocha su magnanimidad, su comprensión y su perdón, porque ahora ya puede y quiere comprender que estos nacían del sentimiento de culpa y que, justo por ello, no eran efectivamente auténticos. Es decir, porque comprende ya la verdad del reproche según el cual “sus palabras no coinciden con su sentir”. Su frialdad, la frialdad heredada de su madre, con la que ha apartado los ojos de la verdad de su vida, y con la que se ha sometido a la rígida disciplina de su trabajo, brota de su sentimiento de culpa. Y esta misma actitud vital constituye la fría “obra de arte”, de inmisericorde cirugía, con la que se ha extirpado su pasado. Sin embargo, Isak puede ahora por fin entender la conexión entre su presente y esa huida del pasado, o ese pasado que ha sido una huida. Su propio trasunto se lo dice: la condena por esa obra de cirugía es la soledad. Ella constituye, en efecto, la otra cara del homenaje, del reconocimiento, que la Academia le hace.

A Harry, asimismo, ya lo ha vuelto uno de sus *Doppelgänger* hacia la culpa de sus reiterados fracasos matrimoniales. Su otro yo en la recreación de su último matrimonio, volviendo posible el imposible de escuchar las quejas de su última ex-mujer, le hizo ver su voluntad de fracaso, el oculto deseo de permanecer insatisfecho que guiaba su elección de mujeres histéricas. Más aún, otro de sus personajes, el que encarnaba a su segunda mujer, le llevó a entender también las razones de las mujeres que lo han dominado y castrado siempre, la cara amable de las “judías profesionales”. Pero esta comprensión no lo ha devuelto ni a unas ni a otras, sino que, simplemente, ha hecho inteligible y profunda su presente soledad, la misma soledad a la que resulta librado Isak tras su última ensoñación.

A Harry sólo le resta encajar el abandono de Fay Sexton. En el recuerdo del momento en que Fay conoce al amigo que se revelará diablo toma cuerpo también el profundo deseo de Harry por recuperar una infancia armoniosa con su padre, por reconstruir su infancia. En el almacén de juguetes se desvive efectivamente en un exceso ridículo de atenciones hacia su hijo y dibuja por un instante un cuadro de familia feliz al lado de Fay. Y es también entonces cuando el diablo aparece en busca de Fay, es decir, cuando se hace patente que un niño sin madre nunca será amado como él desea haberlo sido, cuando toma cuerpo también –como ocurría en la ensoñación de Isak- la herida de Harry.

4. EL FIN Y SU NEGACIÓN

Pero en *Fresas Salvajes*, Isak, al despertar del sueño que lo ha condenado a la soledad, se encuentra sin embargo con el rostro sereno de Marianne, dispuesta ahora además a explicar su propio viaje. Su embarazo, rechazado por Evald, es el motivo de su crisis matrimonial, y es también la razón de que haya determinado ahora volver a su encuentro. Por afirmar la vida que lleva dentro se ha apartado de su esposo y por la

misma razón se esfuerza ahora por dialogar con Evald y con Isak; desde ese mismo amor a la vida los ama a ellos. A esa actitud respondía tanto su comportamiento cuando invitó a apearse al matrimonio desavenido como su disgusto ante la rígida madre de su suegro, la mujer que sentía muerte –en lugar de vida- en el vientre. Marianne ni se pliega a los deseos suicidas de su esposo –ni del padre de su esposo- ni pretende tampoco imponerle los propios, y, precisamente por eso, guarda la posibilidad de ayudarlo, a él y a Isak. Ella, a diferencia de éste, es la persona en la que coinciden lo sentido y lo dicho, y por eso Isak ha podido encontrar en ella la madre imposible que le guía en el viaje a su pasado. Por ella ha podido apreciar las muestras de afecto del empleado de la gasolinera, ha podido disfrutar de la comida y la poesía de los jóvenes, ha podido ver –del lado de las mujeres, desde el lado del Otro- el ridículo de los jóvenes afanados en discusiones teológico-filosóficas, y ha podido en definitiva reconocer que la vida no trata más que de amor (de amor al Otro).

De esta misma cercanía a la vida, de la misma veracidad de sentimientos, goza la prostituta que acompaña a Harry en el viaje de Allen. A la prostituta, a la que Harry acude cuando la soledad se presenta desnuda, le ha confesado que “mejor sería no haber nacido” y desde este nihilismo, con una afectividad sincera y serena, libre de excesos, pero arraigada en la voluntad de vida, lo guiará hasta su homenaje, hasta que también él afirme la vida⁵. También con ella ha cantado en el coche y también por ella ha podido encarar con humor la muerte del amigo. Y será ella, en definitiva, la que contagiará a Harry la vitalidad necesaria para que, a pesar de las pastillas, alcance el homenaje que verdaderamente desea.

En ambas cintas la reescritura del pasado, los recuerdos reelaborados desde la experiencia actual, transforman progresivamente el presente⁶. Y la nueva luz sobre los que hasta ahora eran prácticamente desconocidos, o sobre sus figuras, transforma al protagonista, o, lo que viene a ser lo mismo, la imagen que el tiene de sí. Efectivamente, la subjetividad resulta en ambos casos reducida a la construcción que acontece en la experiencia del tiempo y del diálogo con los otros. La alteridad atraviesa al yo desde los dos frentes dejándolo absolutamente expuesto: no le resta ningún suelo sustancial donde pueda sentirse perfectamente seguro de sí mismo. La asunción de su finitud impedirá, pues, en ambos casos, que el desenlace nos ofrezca un sujeto unificado y cerrado sobre sí, una verdad del yo unitaria y definitiva.

Pero ambos protagonistas, al final del trayecto, se reconcilian en cierto sentido con sus existencias. En pleno homenaje, Isak, absolutamente desinteresado por esta forma de reconocimiento que se está pronunciando en una lengua para él incomprensible, se ensimisma en sus recuerdos –de su viaje y/o de su vida-, descubre en ellos “cierta causalidad” y decide ponerlos por escrito. Es decir, decide escribir un texto que exprese la comprensión de su existencia a la que ahora se ha elevado: *Fresas salvajes* no es otra cosa. Antes que la emoción que pudiera despertar el agradecimiento de la Academia, lo guía en este monólogo el homenaje con flores que poco antes le hacían, en celebración del viaje, los jóvenes autostopistas. Así que *Fresas salvajes* nace de la nítida contraposición de dos formas de reconocimiento, que se retrotraen en última instancia a la oposición de vida y muerte, y de la decidida opción por la primera. El

⁵ En el escrito sobre el nacimiento de la tragedia Nietzsche atribuye esta sabiduría de Sileno al héroe trágico, pero también a él le atribuye su “superación”, esto es, el abrazo, en todo caso y, por cierto, a través del arte, de la vida. Como es sabido, a Allen le ha interesado siempre, en todas sus comedias y por encima de todo, la tragedia. Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1974.

⁶ La bidireccionalidad de la relación entre presente y pasado, y entre realidad y ficción en sentido amplio, apunta en verdad a su copertenencia. La ausencia de recursos para indicar el tránsito de un plano al otro, en ambas películas, deja claro que ni para Allen ni para Bergman se trata en realidad de *dos* planos.

reconocimiento afectivo es el único arraigado en la vida, es el único sincero, auténtico. De modo que esta decisión de escribir sobre uno, de mirar a la propia existencia como propia, es indisociable de una reconciliación con la vida y con la propia vida, de la asunción de la propia finitud. Por eso, de vuelta en casa Isak podrá mostrarse cambiado ante su ama, inseguro, arrepentido, humilde, y podrá incluso tratar con ternura la insistencia de ella en su rigidez, en su testarudez, en su arrogancia, en su rechazo de la vida. Tal vez vivo por primera vez, podrá mostrarse rejuvenecido, aspirar al tuteo, pero podrá también sonreír ante la llamada al orden del ama que le recuerda su cualidad de “Profesor”. Y, sin embargo, el espacio de los afectos, Sarah disfrazada de autostopista, volverá al final del día para recordarle que su homenaje ha de compadecerse con su partida, que se irá al amanecer con los jóvenes, con “Sigfried”; que la pérdida no se ha cancelado, que la vida sigue estando sombreada por la muerte.

Por su parte, a la llegada a su *college* Harry comunica por fin que no se disfrazará ya más en sus ficciones, que en su próximo relato él será él. Esta humilde asunción de sí mismo sintoniza con su actitud durante el propio relato. Baja ahora a los infiernos para hacer las paces con su padre, con quien no le perdonó nunca (por) haberse llevado la vida de su madre por delante al nacer. Acaba efectivamente tomándose un trago con el diablo, con el Otro que se llevó a Fay, porque, de paso, ya ha redimido a su padre. Y por todo ello el diablo le permite entender que la felicidad es una cuestión meramente formal, una cuestión, como en Las Vegas, de asumir las pérdidas -o la pérdida. En la cárcel, finalmente, culpable ahora él de secuestrar al hijo, el problema se plantea también explícitamente en términos de vida y muerte y el resultado es también conciliador. El amigo muerto le recuerda su amor por la vida, por su vida toda, también por la ficción con la que él la llena, por la vida tal como es en cada caso. Pero también aquí la plácida asunción de la finitud no neutraliza el dolor de la pérdida. Fay reaparece casada tras pagar su fianza, para decirle, como Sarah, que su reconocimiento se ha de compadecer con su partida, con la pérdida, y Harry sufre de nuevo, se rebela una vez más.

5. DE LA CRISIS DE LA MODERNIDAD A LA POSMODERNIDAD

En esa tensión permanece Isak. Ya acostado, Marianne vendrá a despedirse radiante y afectuosa. Ambos se reconocerán y reconocerán la unidad, la complicidad, de su viaje. E Isak se podrá dirigir a su hijo de una forma nueva y con unas fuerzas nuevas, pero las palabras y la mirada de Evald todavía lo rehuirán. Y luego, en la duermevela, Sarah volverá para guiarlo hasta sus padres, pero una vez más lo abandonará ante la imagen lejana de ellos: el descanso prometido por la escena permanecerá de nuevo inalcanzable. Isak sólo podrá dormir ayudado por pastillas y por recuerdos que hacen presente lo imposible. Y esto es así porque la sombra de la muerte sobre la vida no puede dejar de doler, porque –en consecuencia– la huida es inevitable. Ahora bien, esta actitud deja ver que los narcóticos, la huida hacia la ciencia y los fármacos, se contemplan, desde el ideal de una vida auténtica, como un mal menor, y el prestigio, el reconocimiento social, general y abstracto, como un sucedáneo insatisfactorio del reconocimiento que nace del amor. Es decir, el punto de mira ganado por Isak, el de Bergman, asigna un valor y un peso irreductibles a la existencia y se compromete con la realidad del amor. La vida posee suficiente entidad como para que cada uno pueda serle fiel o infiel, pueda vivirla de forma auténtica o inauténtica. Y del mismo modo que la renuncia a criterios universales a este respecto no obsta para poder distinguir, en cada caso, una existencia auténtica de la que no lo es, la falta de una verdad única y definitiva

no impide que se pueda identificar lo falso, lo despegado de la vida. La verdad no se contrapone a la ficción en tanto que sólo es en el tejido de la experiencia finita, temporal e intersubjetiva, en la medida en que se elabora en diálogo con la ficción, pero sirve en todo caso a la auténtica comprensión y se contradistingue de la mera ficción, de aquella que no arraiga en la vida. Así que el yo de Isak no se cierra sobre sí mismo en una eternidad solitaria, autosuficiente, pero se ha construido –en diálogo con lo Otro de sí– de una forma verdadera, fiel a las propias exigencias. Isak decide escribir *Fresas salvajes* porque sólo ella, fragmentada y rota incluso en el desenlace, ofrece su verdad.

Por su parte, el amigo muerto ha enseñado a Harry que sus fantasmas, sus ficciones, pertenecen a su vida, y le ha ordenado hacer la paz también con ellos. Harry, a diferencia de Isak, había aspirado toda su vida a la reconciliación real con sus otros reales, de modo que siempre había menospreciado, como una cobarde huida, sus ficciones y su trabajo. Así que ahora ha de aprender la lección inversa a la de Isak, para, en el fondo, llegar al mismo punto que Isak, a la reconciliación con la propia existencia. En efecto, una vez asumida la boda de Fay con el diablo, Harry recibe el homenaje que él verdaderamente necesita, el de todos sus personajes de ficción. Han sido ellos los que lo han guiado también en su viaje, los que le han regalado recuerdos imposibles que le han permitido por fin liberarse de sus ex-mujeres y liberarlas a ellas, entender sus razones y las propias, superar la estrechez del propio punto de vista. Harry, como Isak, ha crecido en el viaje. Pero si el aprendizaje devolvió a Isak a su hijo y a sus padres, a las raíces más profundas y auténticas de la vida, a Harry lo envía a lo más volátil de ella, a los personajes de su obra. Todos reunidos en la soledad de su apartamento le aplauden perfectamente entregados. Su relación con ellos está desprovista de las fisuras que, hasta el último momento, enturbian todas las relaciones (reales) de Isak. Esto es posible porque se trata efectivamente de una relación en la ficción, ficticia, aunque en todo caso suficiente para curar a Harry: si el afecto de los jóvenes le permite a Isak abandonar por fin su labor de doctor, si el poner por escrito su viaje, la verdad de su existencia, le sirve justamente para esto, el reconocimiento de sus fantasmas le permite a Harry volver al trabajo, superar su bloqueo, escribir nuevas ficciones⁷. Ahora bien, el relato por venir, el que le abre al porvenir y lo salva de la muerte, narrará la historia de un personaje al que la ficción salva de la vida o le salva la vida, es decir, la historia de su vida. De manera que una vez más, si la ficción se alimenta de su vida es porque de nuevo se diferencian y contraponen, porque se reabre una fisura, un hiato que impide a Harry coincidir consigo mismo. Sólo que esta fisura ya ocurre únicamente dentro de la ficción, resulta reabsorbida por ella y, así, finalmente neutralizada. La vida es un relato, y la tensión que la opone a la muerte, la tensión que siempre inquietará a Isak, igualada a la ficción, ficcionada, resulta por fin desprovista de todo poder, desaparece como amenaza. Allen lo pone en boca de Harry: la verdad sólo es una forma de distorsionar la propia existencia. La experiencia se identifica con la distorsión, de modo que no resta ningún suelo real, esencialmente distinto a la ficción. De acuerdo con ello, se esfuma toda valoración basada en la oposición autenticidad-inautenticidad; no cabe distinguir entre una ficción arraigada en la experiencia y una “mera ficción”. En resumen, hemos abandonado la Modernidad hacia un punto de vista post-moderno.

⁷ Recuérdese que Harry es Harry Block, de manera que resulta fácil ver que la superación de su bloqueo (en inglés “*mental block*”), la superación de su enfermedad, supone en un sentido la superación de su yo escindido. Por lo demás, es interesante destacar que es su faceta de artista la que le salva la vida, la que lo redime de su desdoblamiento y su angustia. En este sentido cabe decir que Harry Block no recrea únicamente al igualmente dividido y angustiado Antonius Block de *El séptimo sello*, ni tampoco a la pareja compuesta por éste –como el modo atormentado de vivir la escisión– y por su escudero –como el modo “racionalista” de sobrellevarla–, sino a la tríada compuesta por éstos y por el comediante que, gracias a sus visiones, a sus fantasmas, se afirma en su porvenir, afirma la vida.

Isak resulta condenado a la insatisfacción por su compromiso moderno, pero a cambio tendrá siempre una madre que anhelar, una mujer histérica y una mujer opresora que evitar, y un hijo que conquistar. Harry en cambio se ha deshecho de todo origen, su madre muerta ya no persiste siquiera en el rencor hacia el padre, todas sus mujeres son tanto opresoras como histéricas, no se perfila ninguna Marianne a la que aspirar, con la que soñar: todas las prostitutas son Marianne. Y, por todo ello, Isak y Harry escriben de modo distinto cosas bien distintas. El saber de Isak, el saber de Bergman, es el saber alcanzado por la Gertrud de Dreyer cuando afirma, en plena crisis de la Modernidad, en los tiempos del existencialismo, que “sólo se trata de amar”. La escritura de *Fresas Salvajes* dialoga con la escritura de Dreyer. La reescritura de *Fresas Salvajes* por parte de Allen en *Deconstructing Harry* deconstruye la construcción que Isak hizo entonces de sí, y construye así sobre la fragmentación infinitamente repetible dialogando con la escritura de Godard⁸.

⁸ La creencia en alguna forma de autenticidad emparenta efectivamente a Bergman con Dreyer, mientras la asunción de la fragmentación y la anulación de todo poso de la realidad que sea radicalmente heterogéneo a la ficción y que sirva así el criterio de lo auténtico envía desde Allen a Godard. Es clara la alusión al postestructuralismo francés que supone la escena repetida de la cuñada saliendo del taxi al comienzo de *Deconstructing Harry* y que se entrelaza con los créditos iniciales, desdibujando, pues, la frontera entre el interior y el afuera de la ficción. Pero en todo caso se trata de señalar cómo esta diferencia de estilo responde a una diferencia que afecta también al contenido, a una diferencia en el modo de encarar la crisis de la Modernidad o, si se prefiere, de ejecutar el “existencialismo”. Para la subjetividad dreyeriana, resuelta a una existencia trágica, pero entregada al amor, cf. C. T. Dreyer, *Gertrud*; y para la subjetividad godardiana, definitivamente desquiciada, incapacitada para creerse ya ninguna forma de tragedia, cf. J.-L. Godard, *Pierrot le fou*.