

# FANNY Y ALEXANDER COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA LA LECTURA DE SHAKESPEARE EN EL AULA

GARCÍA MANSO, ANGÉLICA

UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Prof. Sustituto Dpto. de Didáctica de las CCSS, Lenguas y Literaturas, UEx

Código ORCID: 0000-0002-9068-9379

angmanso@unex.es

**Resumen:** El presente estudio recoge una propuesta didáctica para trabajar en el aula, de forma independiente pero complementaria a la programación, la lectura del célebre *Hamlet* de William Shakespeare a través del visionado de la película de Ingmar Bergman *Fanny y Alexander* —1982—, considerada una de las obras maestras de la historia del cine. Solo desde la profunda imbricación de este cineasta con el arte teatral puede comprenderse la trascendencia que adquiere el *Príncipe de Dinamarca* en la vida de los dos niños protagonistas del filme. En este orden de cosas, la interrelación literatura/cine —o viceversa— se presenta como un recurso didáctico de primera magnitud para acercar a los alumnos no solo a unos conocimientos literarios que el currículo deja al descubierto, sino también a una cultura audiovisual que cada vez cobra mayor protagonismo en el mundo que nos rodea.

**Palabras clave:** Material didáctico; lectura; historia del cine; intertextualidad; Ingmar Bergman.

**Abstract:** This study includes a teaching strategy for working in class, independently but complementary to the programming, the reading of the famous Hamlet by William Shakespeare through the viewing of Ingmar Bergman's film *Fanny and Alexander* —1982—, considered one of the masterpieces in History of Cinema. Only from the profound interweaving of this filmmaker with the theatrical art you can understand the significance acquired by the Prince of Denmark in the lives of the two children who have the leading role in the film. In this vein, the interdisciplinary relationship Literature/Cinema —or vice versa— is presented as a teaching resource of prime importance for bringing pupils not only a literary knowledge which the curriculum does not provide, but also a media culture that has an increasing role in the world around us.

**Key-words:** Teaching materials; reading; History of Cinema; intertextuality; Ingmar Bergman.

## 1. LA INTERRELACIÓN LITERATURA/CINE COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA

Las sucesivas reformas educativas a las que ha sido sometido el currículo de Educación Secundaria y Bachillerato en nuestro país han ido relegando la Literatura Universal hasta dejarla reducida en la actualidad a una mera asignatura residual. De hecho, a sus contenidos —otrota indispensables— solamente pueden acceder

aquellos contados alumnos que eligen esta asignatura como optativa en primero de Bachillerato. En ocasiones, las Lenguas Extranjeras suponen una pequeña ayuda cuando el libro de texto y el cuadernillo de actividades se ven complementados con la lectura de alguna obra en versión original, si bien estas no siempre se corresponden con los autores más representativos de los idiomas estudiados, o bien se opta por adaptaciones *sui generis* de las mismas.

Sin lugar a dudas, de este panorama se deriva un sistema educativo deficiente en lo que a la formación filológica del alumnado se refiere. De ahí nace la necesidad imperiosa por parte de los docentes de diseñar recursos y propuestas didácticas que permitan subsanar esta notable laguna curricular. Y es que el propósito último que se persigue consiste en que todos los estudiantes en su conjunto —al margen del itinerario por el que hayan optado— concluyan la enseñanza preuniversitaria con el mayor y mejor nivel cultural posible, algo a todas luces inviable si no se les ha brindado la oportunidad de acceder, como mínimo, a sumarias nociones sobre los grandes nombres y obras que conforman la literatura universal.

Desde esta perspectiva, la relación interdisciplinar o hiperdiscursiva (Millán, 2008, 157) literatura/cine ha irrumpido como una herramienta didáctica polivalente, al menos en un doble sentido: por una parte, proporcionar a los adolescentes unos conocimientos literarios que el currículo no contempla; por otra, iniciarlos en la praxis de un análisis audiovisual cada vez más omnipresente y demandado, el cual, hasta la fecha, también parece reservado —y, además, de forma opcional— a aquellos que decidan cursar el denominado Bachillerato Artístico.

Dicha interrelación supone, asimismo, una fértil imbricación entre los docentes de Literatura y los de Historia del Arte —estos últimos asumen en su programación unidades dedicadas al séptimo arte—, al tiempo que favorece el innovador aprendizaje basado en proyectos.

El propósito que guía las presentes reflexiones es el de trazar una estrategia didáctica para facilitar y potenciar la lectura de los grandes clásicos de la literatura universal en el aula de enseñanza obligatoria. En el caso que nos atañe, la propuesta se concretiza en la aproximación a William Shakespeare y su célebre tragedia *Hamlet* a través de la película *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982), dirigida por el sueco Ingmar Bergman y considerada una de las obras maestras de la historia del cine. La elección de Bergman no es en absoluto arbitraria, no solo por la profunda interconexión que existe entre los avatares del *Príncipe de Dinamarca* y la historia de los niños protagonistas del filme —centro de gravedad de nuestro estudio—, sino también por la íntima imbricación que tiene el arte teatral en la biografía y la producción del prestigioso cineasta. Precisamente a este aspecto

aparecen consagrados los siguientes epígrafes, no sin antes repasar de forma somera la trascendencia del dramaturgo inglés en el séptimo arte y, en especial, los tratamientos fílmicos de *Hamlet* en el cine nórdico.

## 2. SHAKESPEARE Y HAMLET EN EL CINE ESCANDINAVO

William Shakespeare es el autor clásico cuyas obras han merecido, sin lugar a dudas, la mayor cantidad de adaptaciones a la gran pantalla. Su literatura se convirtió en fuente de inspiración para el cine desde los albores de este arte, y así, en el año 1899 los británicos Walter Pfeffer Dando y William K. L. Dickson rodaban la primera película basada en un texto del célebre dramaturgo, la titulada *King John*<sup>1</sup>. Entre las múltiples versiones fílmicas que, a lo largo de la historia del cine, se han llevado a cabo a partir de las piezas teatrales de Shakespeare destacan las firmadas por algunos de los directores más reconocidos de todos los tiempos: *La fierecilla domada* (*The Taming of the Shrew*, 1908), de David Wark Griffith; *Romeo und Julia im Schnee* (1920), de Ernst Lubitsch; *Romeo and Juliet* (1936), de George Cukor; Laurence Olivier y sus adaptaciones *Henry V* (1944), *Hamlet* (1948)<sup>2</sup>, *Richard III* (1956) y *Otello* (1965); *Macbeth* (1948), *The Tragedy of Othello: The Moor of Venice* (1952) y *Campanadas a medianoche* (*Falstaff*, 1965), la tríada dirigida por Orson Welles; *Julius Caesar* (1953), de Joseph L. Mankiewicz; *Trono de sangre* (*Kumonosu jô*, 1957)<sup>3</sup> y *Ran* (1985)<sup>4</sup>, ambas de Akira Kurosawa; *Macbeth* (1971), de Roman Polanski; *Ophélie* (1962), del integrante de la *Nouvelle Vague* Claude Chabrol; *La comedia sexual de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Sex Comedy*, 1982), de Woody Allen, hasta llegar a las adaptaciones *Mucho ruido y pocas nueces* (*Much Ado About Nothing*, 1993) y *Trabajos de amor perdidos* (*Love's Labour's Lost*, 2000), de Kenneth Branagh.

<sup>1</sup> A partir del drama histórico *The Life and Death of King John*, compuesta a mediados de la década de 1590.

<sup>2</sup> Merecedora de cinco premios Óscar de la Academia de Hollywood.

<sup>3</sup> Ambientada en el Japón medieval, relata la conspiración del samurái Washizu, incitado por su esposa y por las profecías de una bruja, para asesinar a su señor Tsuzuki.

<sup>4</sup> El Japón del siglo XVI sirve de marco a la caída de Hidetora Ichimonji (Tatsuya Nakadai), un señor de la guerra de la Era Sengoku que decide abdicar en favor de sus tres hijos. Tras llevar a cabo esta decisión, su reino se desintegra debido a las luchas de poder entre su prole.

En lo que se refiere de forma concreta al ámbito escandinavo, también sus cineastas se sintieron desde muy pronto atraídos por la producción literaria de William Shakespeare, en especial y lógicamente por el personaje del príncipe Hamlet de Dinamarca. Así, en 1910 el danés August Blom rodaba una insólita versión de *Hamlet*, ambientada en el auténtico castillo de Kronborg en Elsinore, escenario en el que se desarrolla la tragedia shakespeariana<sup>5</sup>. Dos años más tarde, Blom realizaba una nueva incursión en el universo del dramaturgo inglés, esta vez con una adaptación fílmica de *Otelo* (*For Åbent Tappe*, 1912). Por su parte, Svend Gade y Heinz Schall dirigían en 1920 un *Hamlet* con la curiosa particularidad de que el príncipe protagonista estaba interpretado por la célebre diva del cine mudo Asta Nielsen, esposa de Gade. Varias décadas más tarde, Ingmar Bergman adaptaba en *Sonrisas de una noche de verano* (*Sommarnattens Leende*, 1955) la comedia cuyo título evoca por paronomasia<sup>6</sup>. Ya en el cine contemporáneo, el finlandés Aki Kaurismäki actualiza la trama de *Hamlet* trasladándola a una empresa familiar en *Hamlet vuelve a los negocios* (*Hamlet liikemaailmassa*, 1987), en tanto que el dinamarqués Gabriel Axel relata la leyenda de Amleth, el personaje que inspiró el Hamlet literario, en su filme *La verdadera historia de Hamlet, príncipe de Jutlandia* (*Prince of Jutland*, 1994)<sup>7</sup>. A esta nómina habría que añadir el largometraje *Fanny y Alexander*, que, a nuestro juicio y según se pretende argumentar en estas páginas, constituye una particular reelaboración de la célebre pieza de Shakespeare por parte de Bergman.

### 3. INGMAR BERGMAN, DEL TEATRO AL CINE

A pesar de que Ingmar Bergman es universalmente conocido por su aportación al séptimo arte, durante toda su vida desarrolló una intensa carrera como autor y director dramático. Su pasión por estas dos artes queda bien reflejada en su célebre frase: “El teatro es mi mujer fiel mientras que el cine es mi costosa amante” (Koskinen, 1997: 99).

<sup>5</sup> No obstante, la primera versión fílmica de esta tragedia es la dirigida y protagonizada por Georges Méliès en 1907.

<sup>6</sup> En la ya citada *La comedia sexual de una noche de verano* Woody Allen lleva a cabo una particular versión de esta cinta de su admirado Bergman, con quien nunca ha ocultado sus débitos.

<sup>7</sup> De hecho, la película reconstruye las crónicas del historiador medieval danés Saxo Grammaticus a propósito de este príncipe, recogidas en su obra *Gesta Danorum*.

Bergman debutó en la dirección teatral en 1938, cuando aún cursaba sus estudios universitarios en el Centro Mäster Olof de Estocolmo. Durante siete años se dedica de manera exclusiva a los escenarios, hasta que en 1945, y tras el éxito internacional cosechado con el guión de la película *Tortura* (*Hets*, 1944), dirigida por Alf Sjöberg<sup>8</sup>, la productora Svenska Filmindustri le ofrece estrenarse en la dirección fílmica: así, a partir de esta fecha Bergman alternará la actividad teatral y la cinematográfica. Esta última irá ganando terreno y, progresivamente, el teatro pasa a un segundo plano. En 1966, desencantado ante los intereses políticos y económicos del espectáculo dramático, decide dedicar todo su esfuerzo al cine. A pesar de ello, continuará haciendo teatro de forma puntual hasta su retirada definitiva de los escenarios en 2003.

A lo largo de más de dos décadas, Bergman desempeñó diversos cargos: director del Teatro Municipal de Hälsingborg (1944-1946); director adjunto del Teatro Municipal de Göteborg (1946-1950); director del Teatro Municipal de Malmö (1952-1959), y finalmente, director del Teatro Real de Estocolmo (1959-1966).

Entre las decenas de obras por él dirigidas sobresalen, por su recurrencia, las piezas teatrales de cuatro autores, dos de ellos nórdicos: August Strindberg<sup>9</sup>, Henrik Ibsen<sup>10</sup>, Jean-Baptiste Molière<sup>11</sup> y William Shakespeare. De este último llevó a escena varias versiones de *Hamlet*<sup>12</sup> y de *Macbeth*<sup>13</sup>, así como *El mercader de Venecia*, *El sueño de una noche de verano*, *Día de reyes*, *El rey Lear* y *Cuento de invierno*.

Por último, en lo que se refiere a su faceta de autor teatral, Ingmar Bergman ha escrito aproximadamente treinta piezas, de las que solamente ha publicado sie-

---

<sup>8</sup> Por aquellos entonces, Bergman intentaba aplicar a sus montajes los postulados de Alf Sjöberg y de Olof Molander, los mejores directores de escena de la Suecia del momento y pioneros de la tradición strindbergiana en el país nórdico.

<sup>9</sup> De su compatriota pone en cartel hasta doce: *El viaje de Pedro el Afortunado*, *El guante negro*, *El cisne blanco*, *El pelícano*, *El padre*, *La sonata de los espectros*, *La corona de la casada*, *Enrique XIV*, *El sueño*, *Camino de Damasco*, *La danza de la muerte* y *La señorita Julia*.

<sup>10</sup> A siete ascienden las del noruego Ibsen: *Peer Gynt*, *Hedda Gabler*, *El pato salvaje*, *Casa de muñecas*, *John Gabriel Borkman*, *Los espectros* y *Fantasmas*.

<sup>11</sup> Bergman ha montado para teatro sus comedias *Don Juan*, *El Misántropo*, *Escuela de mujeres* y *Tartufo*.

<sup>12</sup> La última, de 1986, presenta a un príncipe de estética *punk* y enamorado de Horacio antes que de Ofelia.

<sup>13</sup> La de 1940 estaba concebida como un drama antinazi en el que el propio Bergman interpretaba el papel del rey escocés Duncan.

te y el resto permanecen inéditas, aunque varias se han transformado en guiones de sus películas<sup>14</sup>.

#### 4. EL PLANTEAMIENTO INTERTEXTUAL DE BERGMAN

Siendo tan íntima como es la relación del cineasta sueco con el arte dramático, resulta inevitable que su creación fílmica se halle plagada de intertextos teatrales, algunos de los cuales pasamos a enumerar a continuación:

- a) El tratamiento de los personajes cual marionetas que se percibe en el tríplico formado por *Una lección de amor*, *Sueños de mujeres* y *Sonrisas de una noche de verano* revelan el aprendizaje del cineasta en las comedias frívolas y sarcásticas de su compatriota Hjalmar Bergman.
- b) Gran conocedor de la obra de August Strindberg — se graduó en Letras e Historia del Arte por la Universidad de Estocolmo con una tesis de licenciatura sobre este dramaturgo sueco—, su filme *El séptimo sello* (1956) guarda notables semejanzas tanto con *La saga de los Folkungar* como con *El camino de Damasco*. Por su parte, la confluencia pasado—presente y la trascendencia que lo onírico adquiere en *Fresas salvajes* (García-Manso, 2005: 254-257) remiten a la pieza *El sueño*. Asimismo, los llamados “filmes de cámara” de Bergman —la trilogía *Como en un espejo*, *Los comulgantes* y *El silencio*, además de *Persona*, *El rito* y *Gritos y susurros*— están directamente influidos por la teoría del “teatro íntimo” de Strindberg.
- c) El contraste entre fe y superstición introducido en la Edad Media, en la que se ambientan *El séptimo sello* y *El manantial de la doncella*, guarda reminiscencias de la producción literaria del también sueco Pär Lagerkvist.
- d) Las cuestiones existencialistas que amenazan con desequilibrar la mente humana así como la consideración del papel desempeñado por la mujer en la sociedad, temas que recorren toda la filmografía de Bergman, están directamente heredados del noruego Henrik Ibsen.

<sup>14</sup> Por ejemplo, *Pintura sobre tabla* (1954), pieza que constituye un esbozo de su posterior filme *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957).

- e) Especial admiración siente Bergman por William Shakespeare, como bien demuestra la transposición que de la comedia del dramaturgo inglés *El sueño de una noche de verano* (1594) lleva a cabo el cineasta en su película *Sonrisas de una noche de verano*. Por citar un ejemplo significativo, los versos de Teseo “Así es abatido el muro que separa a los dos vecinos” (Acto V, Escena I, 206-207) son reelaborados por el director sueco en la escena en la que al oprimir Henrik por descuido el botón que pone en funcionamiento un mecanismo secreto, se abre el muro de separación del dormitorio contiguo, y la cama en la que reposa su amada Anne avanza lentamente hacia la habitación del enamorado joven.
- f) El terror impuesto en Alemania por los nazis que recrea *El huevo de la serpiente* (1976) suscita el recuerdo del teatro de la crueldad creado por Antonin Artaud.
- g) En la producción fílmica de Ingmar Bergman también pueden descubrirse interesantes paralelismos con el francés Molière: a través del recurso a la farsa — caso de *Sonrisas de una noche de verano* —, a la caricaturización o ridiculización de los personajes — como la de Don Juan en *El ojo del diablo* (1960), que fracasa en su intento de seducir a la doncella Britt-Marie y queda como un incompetente cuando regresa al infierno para rendir cuentas a Satanás — y al acalorado diálogo entre los mismos en los momentos de tensión amorosa — así, la riña que estalla entre una joven modelo y el estudiante que la pretende en *Sueños de mujeres* se inspira en la comedia molieriana *El despecho amoroso* —.
- h) Asimismo, en el cine del realizador sueco se perciben los influjos de Jean Anouil — por ejemplo, el carácter tragicómico del ya citado tríptico de 1954-1955 —, Georges Feyder — las situaciones vodevilesas que representan, por ejemplo, la estancia de la pareja desavenida en el ascensor averiado de *Mujeres que esperan* (1952), o el juego de encuentros y desencuentros del matrimonio protagonista de *Una lección de amor* en el compartimento del tren que los lleva hacia Copenhague —, Pierre de Beaumarchais — diálogos hirientes e incisivos — y Pierre de Marivaux — los juegos de máscaras y sonrisas, que alcanzan su aplicación más lograda en *Sonrisas de una noche de verano*.
- i) En el filme *Pasión* — 1969 —, Ingmar Bergman fusiona la “técnica del distanciamiento” brechtiano y los *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello cuando la acción fílmica es interrumpida para que los actores que encarnan a los personajes opinen sobre ellos.



- j) Finalmente, cabe hacer mención a la proximidad temática entre las *Tres hermanas* de Anton Chéjov y *Gritos y susurros* (1972), el paralelismo de *¿Quién teme a Virginia Wolf?* de Edward Albee y *Secretos de matrimonio* (1972), y, *grosso modo*, el tema de las difíciles relaciones humanas que la filmografía bergmaniana hereda de dramaturgos estadounidenses como Eugene O'Neill y Tennessee Williams.

El cine de Bergman representa, según se puede comprobar, uno de los más logrados ejemplos de la interrelación artística entre cine y teatro (Zubiaur Carreño, 2004: 163-202). Seguidamente procedemos a analizar un aspecto hasta ahora no abordado en los estudios sobre este realizador nórdico: nos referimos a las implicaciones didácticas que posee el intertexto de *Hamlet*, la célebre tragedia de William Shakespeare, en el largometraje *Fanny y Alexander*.

### 5. HAMLET EN EL AULA A TRAVÉS DE *FANNY Y ALEXANDER*

Como el propio Bergman declaró en una ocasión, *Fanny y Alexander* constituye su testamento artístico. Y, ciertamente, en esta película de 1982 el cineasta recopila los temas, arquetipos, obsesiones y claves estéticas que había venido aplicando a su universo fílmico durante casi cuarenta años. Desde su estreno, *Fanny y Alexander* encandiló tanto al público como a la crítica, y se hizo merecedora de numerosos y notorios galardones.

La presencia de *Hamlet* en este largometraje de Ingmar Bergman es algo más que obvio, sobre todo desde el punto de vista explícito, toda vez que la compañía teatral protagonista ensaya esta pieza del dramaturgo inglés. Sin embargo, no se ha analizado en profundidad su perspectiva implícita, que convierte a *Fanny y Alexander* en un excelente recurso educativo para introducir la lectura de Shakespeare en el aula de enseñanza obligatoria.

El hecho de que esta película relate la historia de dos niños supone en sí una *captatio benevolentiae* del público juvenil —cabe señalar que está clasificada como “apta para todos los públicos”—, aparte de que estéticamente resulta encantadora —no en vano recibió el Óscar de la Academia a la Mejor Fotografía—. A pesar de ser larga<sup>15</sup>, la duración no aparece como inconveniente, pues puede proyectarse en distintas sesiones no consecutivas —aprovechando la hora semanal

<sup>15</sup> De hecho, el filme constituye un compendio de una serie televisiva de trescientos doce minutos.



que Lengua y Literatura suele dedicar específicamente a lectura — o en momentos especialmente propicios para actividades de este tipo — final de una evaluación, semana cultural del centro, etcétera.

El análisis detallado que se propone a continuación constituye una guía de lectura/visionado que permite trabajar *Hamlet* en clase de forma transversal a partir de la importancia que cobra su presencia en *Fanny y Alexander*, en un amplio abanico de posibilidades: complementando la lectura íntegra de la tragedia — algo que, desafortunadamente, en el sistema actual parece reservado a los estudios universitarios de Filología Inglesa —, acompañando los comentarios de texto — en Bachillerato, dentro de la asignatura Literatura Universal — o como mera introducción al tema para alumnos de niveles inferiores — ESO e, inclusive, niños de 6º de EP.

La trama que desarrolla la cinta es, en líneas generales, la siguiente: se celebra la Navidad de 1907 en casa de la familia Ekdahl. Allí se reúnen la matriarca, Helena, sus tres hijos — Oscar, Gustaf Adolf y Carl —, sus nueras y sus nietos. Fanny y Alexander, los niños protagonistas, son hijos de Oscar y de su esposa Emilie. Poco tiempo después, este cae gravemente enfermo y muere. El sepelio es oficiado por el obispo de la ciudad, Edvard Vergéus, que ofrece consuelo a la joven viuda y acabará proponiéndole matrimonio. Una vez casados, Emilie y los niños se trasladan a vivir a la sombría casa del obispo, donde se lleva una vida ascética y sometida a la severa doctrina que Vergéus impone. En este contexto inhóspito, Alexander desarrolla una creciente animadversión hacia su padrastro y se rebela repetidamente contra él, algo a lo que el obispo responde con crueles castigos. Un día de verano, Emilie — que espera un hijo de Edvard — acude a visitar a Helena con el propósito de confesarle el calvario que están viviendo ella y sus hijos, así como la imposibilidad de divorciarse de su actual marido, quien ante tal hipótesis la ha amenazado con arrebatarse la custodia de los pequeños. Helena pide ayuda a su compañero sentimental, el anticuario judío Isak Jacobi, para que acuda a rescatar a sus nietos. Vergéus reacciona con represalias contra su esposa; la cual, en un alarde de valentía, le suministra un potente somnífero y aprovecha para escapar de la prisión que se ha convertido para ella el palacio episcopal. Accidentalmente se desencadena un incendio y el obispo, profundamente dormido, muere abrasado. Todos juntos de nuevo, los Ekdahl festejan el bautizo de dos nuevos miembros de la familia: Aurora, la nueva hermanita de Alexander y Fanny, y Victoria Helena, hija de su tío Gustaf Adolf y de la niñera Maj.

Sin duda alguna, *Fanny y Alexander* es un filme en el que el teatro adquiere una importancia fundamental a juzgar por los siguientes datos:

- Oscar es actor y director del teatro propiedad de la familia Ekdahl. Su mujer, Emilie, es una reputada actriz, al igual que lo fuera la abuela Helena en su juventud.
- En los primeros minutos del metraje tiene lugar la representación de un Auto de Navidad —tengamos en cuenta que la acción fílmica arranca en la festividad de Nochebuena—. Una vez finalizada la actuación, Oscar comparte un brindis con la compañía que dirige, y pronuncia un breve pero emotivo discurso que gira en torno a la importancia que ocupa el teatro en la percepción de la realidad y en el que manifiesta la gran pasión que siente por este arte.
- El apellido del clan, Ekdahl, procede directamente de los personajes de la obra de Ibsen *El pato salvaje*.
- La espléndida decoración e iluminación de la casa de Helena asume un cierto carácter teatral, y, de hecho, los densos cortinajes granate constituyen una reminiscencia del escenario teatral.
- En el epílogo de la cinta, Emilie regala a suegra un ejemplar de la recién publicada obra *El sueño*, de August Strindberg. El filme concluye con Alexander apoyado en el regazo de la abuela Helena mientras esta le lee la nota introductoria de la pieza: “Todo puede ser. Todo es posible e inusitado. El tiempo y el espacio no existen. Sobre una débil trama de realidades, la imaginación teje y modela nuevas formas” (Bergman, 1982: [02:58:21]).

Pero la relación entre cine y teatro que Ingmar Bergman establece en esta película va mucho más allá de los elementos hasta aquí enumerados. Y es que *Fanny* y *Alexander* constituye una transposición fílmica de *Hamlet*.

La tragedia de William Shakespeare aparece citada explícitamente en dos ocasiones a lo largo del metraje. Por una parte, y según se ha apuntado ya, cuando Oscar sufre un infarto mientras ensaya su nuevo papel teatral como príncipe de Dinamarca; por otra, en la escena en la que, ante los primeros síntomas de malquerencia de Alexander hacia su padrastro, Emilie le dice textualmente: “No hagas de Hamlet, hijo mío. Yo no soy la reina Gertrudis, ni tu padrastro es el rey de Dinamarca. Y esto no es el castillo de Elsinor, aunque te resulte tenebroso” (Bergman, 1982: [01:38:57]).

Pues bien, aunque las dos referencias explícitas anteriormente señaladas no existieran en el filme, resulta innegable el hecho de que Alexander constituye un trasunto del personaje de Hamlet. El niño, que no acepta que una muerte inesp-

rada y prematura le haya arrebatado a su querido padre, tendrá que hacer frente a otro trago amargo: el de que su madre contraiga matrimonio con el obispo Vergé-  
rus, un hombre que se presenta como usurpador de la antigua felicidad familiar, así como de la dulce infancia de su hermana Fanny y la suya propia. Desde entonces, la vida del pequeño Alexander adquiere una dimensión shakespeariana que Bergman pone de manifiesto a través de dos aspectos básicos:

- a) En primer lugar, hasta cuatro son las veces que el fantasma de Oscar Ekdahl, cual difunto rey Hamlet, se le aparece a Alexander: la primera vez, tanto él como Fanny contemplan a su difunto padre tocando el piano pocas horas después del funeral; el niño volverá a verlo, cruzando una estancia contigua, el día que su madre les anuncia que va a contraer matrimonio con el obispo; Alexander percibe de nuevo la presencia del espíritu de su padre mientras se celebran los esponsales entre Emilie y Edvard; será solamente en su cuarta y última aparición cuando el fantasma de Oscar le hable a su hijo, manifestándole que no puede dejarlos abandonados en tan pésimas circunstancias.

El espectro de Oscar aparece también ante la abuela Helena, a la que comunica su tristeza por el sufrimiento al que se ven abocados sus hijos (González Hortigüela, 2008: 123-140). Este detalle representa un paralelismo con respecto a la pieza de Shakespeare, en la que no es solo Hamlet quien entra en contacto con el fantasma del difunto monarca, sino también otros personajes como Horacio y los centinelas Bernardo y Marcelo, que son los que advierten al príncipe de tan extraño suceso.

- b) En su asunción del personaje de Hamlet, Alexander necesita aplicar el carácter criminal del rey Claudio a su malvado padrastro. Y dado que el espíritu de su verdadero padre no le puede revelar que haya sido asesinado por el obispo —pues, en efecto, ha muerto de una enfermedad cardíaca—, el protagonista comienza a rastrear y deducir cosas del pasado de este.

Del dormitorio que se les asigna a su hermana y a él en el palacio episcopal, dos elementos llaman poderosamente su atención al tiempo que intrigan al espectador: de un lado, la casita de muñecas perteneciente a unas niñas que, al parecer, habitaron allí antes de ellos; de otro, el hecho de que la ventana —que tiene rejas— no se pueda abrir.

Una noche, aprovechando el relato fantasmagórico de la sirvienta Justina, Alexander se atreve a contar que se le han aparecido las difuntas

mujer e hijas de Edvard Vergéus, las cuales le han descubierto las trágicas circunstancias de su muerte. El obispo las tuvo encerradas en aquella habitación durante cinco días y cinco noches, sin comida y sin agua. Desesperadas, decidieron escapar; hicieron una cuerda con las sábanas para deslizarse por la ventana hasta la lengua de tierra que entra en el río. Desgraciadamente, cayeron al agua y las tres murieron ahogadas.

A pesar de lo rocambolesco de la historia, no puede afirmarse taxativamente que se trate de una invención del niño: si tanto él como su abuela Helena tienen contacto con el espíritu de Oscar, ¿por qué no habría de ser cierto que Alexander ha visto a la fallecida familia del obispo, a pesar de que los fotogramas no registren tal encuentro? Y es que con este recurso narrativo, Bergman, aun sin romper la ambigüedad, quiere subrayar e incluso confirmar la sospecha que en ningún momento abandona al receptor de que el padrastro de Fanny y Alexander es realmente un personaje oscuro, pérfido, sádico, sobre el que probablemente pesan los asesinatos de su anterior esposa e hijas. Así pues, al igual que sucede en *Hamlet*, son los fantasmas quienes revelan a los respectivos protagonistas la condición homicida del usurpador, el del trono de Dinamarca en el caso de la tragedia de Shakespeare, y el de la estabilidad familiar de Emilie Ekdahl y sus dos hijos en el de la película del cineasta sueco.

Y como en el texto teatral, cabe al personaje central materializar la venganza contra el vil padrastro: así, si es el propio Hamlet quien acaba matando con una espada envenenada al rey Claudio, el obispo fallece, abrasado por el fuego que la inválida tía Elsa desencadena en su casa, después de que su muerte haya sido invocada por Alexander e Ismael, el inquietante sobrino del judío Jakobi.

## 6. SÍNTESIS DIDÁCTICA DEL RECURSO

William Shakespeare es uno de los autores que el alumno de tercer ciclo de EP reconoce, aunque sea de una manera elemental, como destacado. Ello se debe a varios factores: por ser representativo de la literatura inglesa, por ser coetáneo de Cervantes, por aparecer citado cotidianamente en numerosos lugares y manifestaciones —sin ir más lejos, el tan traído y llevado “ser o no ser”— y un largo etcétera que incluye también la identificación de Hamlet con la idea de venganza.

Sinopsis, extractos, pasajes, antologías, versiones reducidas e, incluso, la serie de libros de Elisabetta Dami con las aventuras del ratón Gerónimo Stilton,

constituyen herramientas conocidas y manejadas para el acceso a la noción de Literatura Universal en el contexto escolar, sobre todo en lo relativo a aquellas literaturas más próximas por tradición o vinculadas a la introducción de segundas y terceras lenguas extranjeras en el sistema educativo.

Sin embargo, tales herramientas se tornan a todas luces insuficientes en etapas superiores, en las que los contenidos de Literatura Universal han quedado relegados hasta extremos inauditos. Tanto es así que, en lo que se refiere de forma concreta a Shakespeare, su figura y su obra tan solo aparecen mencionadas de pasada en el tema que al teatro renacentista y barroco dedican los manuales de Literatura Universal en Bachillerato, alguno de los cuales tiene a bien incluir un comentario de texto guiado sobre un fragmento de *Hamlet* en el cuadernillo de práctica que complementa el libro de texto —insistimos en el carácter optativo de esta asignatura, para mayor escarnio.

Así pues, ante semejante panorama, el docente de letras tiene que poner a prueba toda su resiliencia y reinventarse, en el sentido de crear instrumentos didácticos innovadores que permitan subsanar esta deficiencia curricular que tan acusadas consecuencias tiene en la formación académica del alumnado.

En este orden de cosas, la relación interdisciplinar literatura/cine aparece como un excelente recurso pedagógico (Amar Rodríguez, 2003). Así sucede con la propuesta *Hamlet/Fanny y Alexander* que se ha establecido y analizado a lo largo de las presentes páginas con la finalidad de facilitar y potenciar la lectura de Shakespeare en el aula de Secundaria y Bachillerato, al tiempo que permite iniciar al estudiante en los grandes nombres de la historia del cine, como es el caso del sueco Ingmar Bergman. La historia de los niños Fanny y Alexander consigue atrapar a los alumnos<sup>16</sup>, que de repente se ven trasladados a un siglo atrás en el tiempo, en un entorno de interminables días estivales y largas noches de invierno en el Norte de Europa, donde los desencuentros de los protagonistas con el nuevo marido de su madre parecen sacados de los cuentos sobre madrastras de los Hermanos Grimm.

Quizá por ser Dinamarca el lugar donde transcurre la acción de *Hamlet*, una de las tragedias cumbre de la Literatura Universal, la tradición escandinava ha demostrado siempre una especial inclinación hacia Shakespeare. Ingmar Bergman, figura insigne de la cultura nórdica contemporánea, así lo ha dejado patente a lo largo de toda su obra, tanto teatral como cinematográfica.

---

<sup>16</sup> Subrayemos que el criterio inapelable para la selección de las películas proyectadas en clase debe ser siempre el de tratarse de filmes de reconocido prestigio, de clásicos del séptimo arte.

Por ello, en un testamento artístico como es el filme *Fanny y Alexander*, en el que el cineasta condensa recuerdos, esperanzas, frustraciones, filias y fobias de toda una vida (Zubiaur Carreño, 2008: 125-136), no podía faltar el reflejo de su gran pasión hacia el teatro y, en concreto, hacia los textos de William Shakespeare. Y es que el pequeño Alexander representa ante todo el retorno de Bergman a su propia infancia, a aquel teatro de marionetas con el que siendo solo un niño comprendió que vida y representación eran sinónimos o, en palabras de Calderón, que “toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son”.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- AMAR RODRÍGUEZ, V. (2003): *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*, Huelva, Grupo Comunicar Ediciones.
- GARCÍA-MANSO, A. (2005): *Fresas salvajes (Smuldrostället, 1957): un “viaje inverso” de Ingmar Bergman a través de la tradición fílmica nórdica*, *Norba-Arte* 25, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 247-267.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, T. (2008): “Certeza y delirio en *Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman”, *Trama y Fondo: revista de cultura* 24, Madrid, Asociación Cultural Trama y Fondo, pp. 123-140.
- KOSKINEN, M. (1997): ‘Everithing Represents, Nothing Is’: Some Relations between Ingmar Bergman’s Films and Theater Productions, Lagerroth U.-B., Lund, H. & Hedling, E. (edd.): *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam/Atlanta: Rodops, pp. 99-107.
- MARÍN-CALDERÓN, N. (2014): “Implementación de la estrategia didáctica del desarrollo del pensamiento crítico—reflexivo en el análisis literario de *Hamlet* de Shakespeare”, *Revista Educación de la Universidad de Costa Rica* 38, San José de Costa Rica, Universidad, pp. 51-62.
- MILLÁN BARROSO, P. J. (2008): “Relato cinematográfico y estética pictórica. Hipertexto, hiperdiscurso y metadiscurso en *Goya en Burdeos*”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte* 14, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 155-163.
- ZUBIAUR CARREÑO, F. J. (2004): *Ingmar Bergman: Fuentes creadoras del cineasta sueco*, Navarra, Eunsa (Ediciones Internacionales Universitarias).
- . (2008): *Fanny y Alexander*, compendio del Bergman clásico, Teruel, P. J. y Á. Cano Gómez (Coords.): *Ingmar Bergman, buscador de perlas: cine y filosofía en la obra de un maestro del siglo XX*, Murcia, Morphos, pp. 125-136.