

HAMLET EN EL REINO INFANTIL ESCANDINAVO DE FANNY Y ALEXANDER DE INGMAR BERGMAN

FRANCISCO JOSÉ CORTÉS VIECO
Universidad Complutense de Madrid
francort@pdi.ucm.es
ORCID: 0000-0002-7280-6092

RESUMEN

El escritor y director de cine Ingmar Bergman recolecta ingredientes del universo de *Hamlet*, tragedia de William Shakespeare, que condimentan su célebre *Fanny y Alexander*, obra que abre y cierra el telón en la vida de la familia Ekdahl, artistas suecos de ficción del siglo XX, que deambulan desde el orden al caos, desde la desgracia al júbilo y la alegría. La idolatría de Bergman hacia el genial dramaturgo renacentista es germen que fecunda su original creación polimórfica —relato escrito, película y serie de televisión— con fuerte vocación escénica, y teje un enriquecedor intertexto entre *Hamlet* y *Fanny y Alexander*, además de alimentar una simbiosis entre sus respectivos protagonistas: el príncipe danés y un niño sueco. Desterrando cualquier intencionalidad de imitar a *Hamlet*, la obra de Bergman glorifica la idea común del teatro dentro del teatro, indaga en la condición humana y entroniza la evolución shakesperiana de sus personajes y acontecimientos.

PALABRAS CLAVE: teatro, niño, príncipe, espectro, padrastro.

HAMLET AL REGNE INFANTIL ESCANDINAU DE FANNY I ALEXANDER D'INGMAR BERGMAN

RESUM

L'escriptor i director de cinema Ingmar Bergman recol·lecta ingredients de l'univers d'*Hamlet*, tragèdia de William Shakespeare, que condimenten el seu cèlebre *Fanny i Alexander*, obra que obre i tanca el teló en la vida de la família Ekdahl, artistes suecs de ficció del segle XX, que deambulen des de l'ordre al caos, des de la desgràcia al goig i l'alegria. La idolatria de Bergman cap al genial dramaturg renaixentista és germen que fecunda la seva original creació polimòrfica —relat escrit, pel·lícula i sèrie de televisió— amb forta vocació escènica, i teixeix un enriquidor intertext entre *Hamlet* i *Fanny i Alexander*, a més d'alimentar una simbiosi entre els seus respectius protagonistes: el príncep danès i un nen suec. Bandejant qualsevol intencionalitat d'imitar a *Hamlet*, l'obra de Bergman glorifica la idea comuna del teatre dins del teatre, indaga en la condició humana i entronitza l'evolució shakesperiana dels seus personatges i esdeveniments.

PRAULES CLAU: teatre, a nen, príncep, espectre, padrastre.

HAMLET IN THE SCANDINAVIAN KINGDOM OF CHILDREN FROM INGMAR BERGMAN'S FANNY & ALEXANDER

ABSTRACT

Writer and film director Ingmar Bergman harvests ingredients from the realm of *Hamlet*, the thought-provoking play written by William Shakespeare, to season his celebrated work *Fanny &*

Data de recepció: 17/i/2023

Data d'acceptació: 27/ii/2023

Data de publicació: desembre 2023

Alexander, which rises and drops the theatre curtain in the life of the Ekdahl family. These fictional Swedish actors from the twentieth century wander from order to chaos, from misfortune to joy and bliss. Bergman's fascination with the canonical English playwright begets his original, multifaceted creation—a written text, film and TV series—, intended to be staged. The author also interweaves an enriching intertext between his own work and Shakespeare's tragedy, while nourishing the symbiosis between their respective protagonists: a Swedish boy and the Danish prince. By banishing any intention to imitate *Hamlet*, *Fanny & Alexander* glorifies their common notion of the theatre within the theatre, explores human nature and prioritizes the Shakespearean evolution of its characters and events.

KEYWORDS: theatre, child, prince, spectre, stepfather.

Birth, death, and frailty in between.
(McEwan 2001: 93)

1. WILLIAM SHAKESPEARE E INGMAR BERGMAN

El príncipe danés, protagonista de *Hamlet* (1599-1602) de William Shakespeare (1564-1616), no sólo no ha muerto, sino que tampoco ha dejado de ser joven ni de gozar de buena salud artística. Como en el caso de otras obras del canon de la literatura universal, nos preguntamos: ¿por qué esta tragedia del famoso dramaturgo inglés ha suscitado tanto interés académico y popular desde hace más de cuatro siglos?, ¿por qué existen numerosas obras y ficciones inspiradas de forma directa o indirecta en *Hamlet* a través de poemas, prosa, producciones teatrales y adaptaciones cinematográficas o a la televisión? Ann Thomson argumenta que *Hamlet* plantea cuestiones que no responde; contiene reflexiones, rompecabezas, inconsistencias y omisiones que provocan la curiosidad de escritores modernos, así como diversas respuestas textuales (2013: 19, 27). El dilatado número de representaciones escénicas de *Hamlet* según el gusto reinante durante diferentes períodos históricos hasta la actualidad, sumado a creaciones literarias adaptadas desde el manuscrito original a varios formatos culturales, se configuran como una heterogénea miscelánea de relecturas y rescrituras del prolijo corpus dramático de Shakespeare. Algunas de ellas, incluso, alcanzan un estatus canónico en las letras o notoriedad en las artes. Entre el gusto popular y el elitismo académico, el teatro de Shakespeare es universal y atemporal, ya que las situaciones y problemáticas evocadas en sus obras, así como sus protagonistas convertidos en mitos de la literatura, renacen o se transfiguran en posteriores manifestaciones artísticas. No exenta de posibles críticas y prejuicios por parte de lectores, conocedores y eruditos de las obras del genial dramaturgo renacentista, la reencarnación en los siglos XX y XXI de personajes shakesperianos, como el príncipe Hamlet, en otros héroes de ficción es una práctica literaria que seduce a autores y quiebra infranqueables muros de la fidelidad con respecto a los textos

primigenios.¹ De hecho, la ingente cantidad de adaptaciones, reinterpretaciones y ecos de la tragedia *Hamlet* en variopintas narrativas y expresiones artísticas no transforman su análisis crítico conjunto en una praxis anecdótica, sino en una consolidada disciplina de investigación académica de actualidad, con una labor comparativa entre los textos originales del dramaturgo inglés y los productos creativos posteriores derivados del canon shakespeariano, que no sólo enriquece el estudio de los segundos, sino que también invita a visitar y recordar los primeros.

En el siglo XX, *Hamlet* exhibe una extraordinaria capacidad de mutación a la narrativa contemporánea, el cine y la televisión. Las múltiples representaciones escénicas desde tiempos isabelinos y recreaciones de esta tragedia y, en general, del teatro de Shakespeare, en numerosas versiones impresas, desde los folios y cuartillas o *quartos* del siglo XVII, evocan las diversas formas artísticas de *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*) de Ingmar Bergman (1918-2007). Esta obra se considera como el testamento en la carrera artística de este autor sueco, con una alta carga autobiográfica al suponer la reinvención nostálgica de su propia infancia (Kakutani 1983: 24); particularmente la conexión de Bergman con su protagonista Alexander, debido a que ambos sufrieron castigos impuestos por figuras paternas durante su niñez, siendo el padre de Bergman un pastor luterano (Wood 2012: 246). *Fanny y Alexander* es un relato literario publicado en 1979 como guion escrito; una película de éxito internacional en 1982 que ha sido galardonada con numerosos premios; y una serie para la televisión sueca en 1984, como extensión de la anterior versión del celuloide, que ha recuperado inédito material cinematográfico grabado.² Aunque existen pequeñas diferencias entre las distintas versiones de *Fanny y Alexander*, como obra híbrida y multiforme, en todas ellas se celebra la figura de Shakespeare y resuenan ecos de su obra cumbre, *Hamlet*. De hecho, la influencia del dramaturgo inglés y su tragedia más popular en *Fanny y Alexander* del autor sueco crea una evidente intertextualidad³ entre ambas, más allá de esporádicos ecos, que no desemboca en la simple adaptación del drama de Shakespeare en la etapa final de Bergman, sino en fértil inspiración durante su plenitud artística. *Fanny y Alexander* es el testamento o elegía de su creador, que rescata voces, cuerpos y sombras de *Hamlet*, más allá de idiosincrasias históricas, fronteras nacionales y motivaciones creativas. Esta obra

¹ Entre las numerosas versiones, reescrituras y reinterpretaciones literarias de la obra *Hamlet* de Shakespeare que existen, se puede destacar: las obras de teatro *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966) de Tom Stoppard y *The Secret Love Life of Ophelia* (2001) de Steven Berkoff; la novela *Nutshell* (2016) de Ian McEwan; o incluso, *El Rey León* (1994) como película de la factoría Disney.

² Asimismo, *Fanny y Alexander* de Ingmar Bergman, como obra polimórfica, ha sido llevada a escena en numerosas ocasiones en el siglo XXI, con adaptaciones teatrales del Dramaten (Suecia) en 2012 o *The Old Vic* (Inglaterra) en 2018, entre otras.

³ La intertextualidad es una característica esencial del postmodernismo que permite analizar la (inter)relación de las dos obras de Shakespeare y Bergman. Julia Kristeva define intertextualidad como cualquier texto construido como mosaico de citas, porque todo texto supone la absorción y la transformación de otro texto (Kristeva 1986: 37).

de Bergman supone su brinco artístico a una gran familia acomodada sueca de principios del siglo XX, con reminiscencias del atemporal texto canónico del dramaturgo inglés, pero principalmente, *Fanny y Alexander* se nutre de la sabiduría shakesperiana sobre la naturaleza del ser humano desde la ambientación palaciega en Dinamarca, nación afín y cercana a la Suecia de Bergman.

Como el presente estudio pretende demostrar, el influjo de Shakespeare en la obra de Bergman es palpable y tangible a través de citas extraídas de *Hamlet*, alusiones directas a sus personajes, diálogos y sucesos, similitudes temáticas y caracterológicas; pero, sobre todo, gracias a la evocación al artificio teatral y la confrontación entre la verdad de la vida, entre bastidores, y el artificio del reino escénico. Cabe destacar la dedicación de Bergman a la dramaturgia durante muchos años de su carrera. Logró convertirse en director del Teatro Real de Estocolmo (1959-1966), lo cual no sólo avala su sapiencia sobre el universo shakespeariano, sino también su conocimiento sobre la gestión y la idiosincrasia del género dramático en Suecia durante el siglo XX. No obstante, el abrazo de Bergman a *Hamlet* también se manifiesta con más sutileza, se vela y se desvela, por lo que este artículo se basa en la recepción lectora de *Fanny y Alexander*, más allá del análisis de la intencionalidad del autor con esta obra. Se pretende, por consiguiente, mostrar la complicidad dialógica entre la tragedia original de Shakespeare y la creación ulterior de Bergman, tanto en sus convergencias procedentes de la idolatría reverencial de este autor sueco del siglo XX hacia el dramaturgo renacentista, como en sus divergencias ante la búsqueda de originalidad por parte de Bergman, o de autonomía por parte del protagonista de *Fanny y Alexander* con respecto al príncipe danés de la tragedia de Shakespeare. En definitiva, este artículo se distancia de las interpretaciones canónicas de la obra de Bergman que, mayoritariamente, se centran en explorar sus elementos autobiográficos.

Con el fin de diseccionar la simbiosis emocional y textual entre las dos creaciones de Shakespeare y Bergman, este ensayo tiene la intención de explorar la intertextualidad existente entre *Hamlet* y sólo una de las versiones existentes de *Fanny y Alexander*.⁴ Por tanto, este artículo se focalizará únicamente en el relato narrativo primigenio escrito por Bergman en 1979, que en años posteriores fue adaptado a dos medios audiovisuales: el cine y la televisión. Mientras que las

⁴ No obstante, en una única ocasión, este ensayo también realizará una referencia textual a la adaptación cinematográfica y a la miniserie *Fanny y Alexander* sobre un suceso que no consta en el relato narrativo de Bergman de 1979, y que será debidamente especificada mediante el año de las dos producciones: 1982 para la película y 1984 para la serie de televisión. Asimismo, este artículo enfatiza el juego de idiomas entre la obra literaria de Bergman y la de Shakespeare, entre originales y traducciones. Ofrece citas del texto de *Hamlet* en inglés y su traducción al castellano realizada por Vicente Molina Foix (1989), mientras que, en el caso de *Fanny y Alexander*, el autor de este ensayo no posee un dominio del sueco, lo cual le impide citar el texto original en este idioma escandinavo y le obliga a emplear una versión en lengua francesa que, a su vez, él mismo traduce al castellano para alcanzar una mayor fluidez del discurso.

esferas de lo político y lo familiar se entrelazan en *Hamlet*, atando letales nudos asfixiantes, *Fanny y Alexander* retrata un mundo doméstico sueco bajo una perspectiva infantil, aunque infectado por una guerra de poder. Sin embargo, su pomposidad teatral dota de grandiosos aires reales al escenario burgués creado por Bergman. Su obra se concibe como invención, interpretable como adaptación del canon shakespeariano sólo bajo el prisma de su drástica transformación. La evocación shakesperiana en Bergman amamanta un rico tejido de material cultural y teatral, sin pretensión de fiel rescate del texto de *Hamlet* ni de su esencia dramática. En particular, este ensayo se centra en examinar la simbiosis entre Alexander Ekdahl y el príncipe danés de *Hamlet*, así como en la obsesión del protagonista infantil de la obra bergmaniana por esta tragedia renacentista, sin obviar la existencia de otros ecos shakespearianos promovidos por el autor sueco.

2. TEATRO DE LA VIDA, VIDA TEATRAL: *HAMLET* Y *ALEXANDER*

En *Fanny y Alexander*, se abre el telón con una escena costumbrista, mecida por la dulce rutina y el capricho de las estaciones, que exalta la unidad familiar sueca a principios del siglo XX. El escenario de la obra de Bergman sería la ciudad de Uppsala, tan sólo insinuado en su relato escrito, aunque confirmado en el rodaje de sus posteriores adaptaciones cinematográficas y televisivas. Mientras que Elsinore es la corte real que aglutina el poder político y palaciego danés en *Hamlet* de Shakespeare, Uppsala representa el centro cultural, universitario y eclesiástico de Suecia. El público asiste a un espectáculo casi carnavalesco en esta obertura: el decorado de júbilo y libertad de la familia Ekdahl, compuesta por la matriarca viuda Helena, sus tres hijos y sus respectivas esposas, sus nietos, sirvientes y actores de teatro. Por tanto, Uppsala también es la sede de una dinastía de empresarios teatrales y comediantes, encabezada, tras el fallecimiento de su padre, por el primogénito Oskar Ekdahl —u Oskar II— que vive felizmente con su esposa Emilie, también actriz, y sus descendientes: Amanda,⁵ Alexander y Fanny. La celebración navideña es el sùmmum de la dicha en una arcadia nórdica que pronto se convertirá en nostálgico recuerdo para los protagonistas de la obra de Bergman: los hijos de Oskar y Emilie, en pleno crecimiento físico y emocional. Este núcleo familiar representa el bienestar, la armonía y la estabilidad en *Fanny y Alexander*, similar a la Dinamarca de *Hamlet* antes del asesinato del rey, padre del príncipe Hamlet, perpetrado por su propio hermano Claudio. De hecho, Alexander, en creación bergmaniana, también es un simbólico príncipe nórdico de su reino familiar y heredero de la estirpe teatral de los Ekdahl, quien tendrá que enfrentarse a un usurpador que le privará de sus derechos como hijo y artista. El caos se instaura con la muerte en el hogar sueco, por causas naturales en la

⁵ Sólo en el relato literario de Bergman aparece la hija primogénita de Oskar y Emilie Ekdahl: Amanda, a diferencia de las versiones cinematográficas y teatrales, en las que Alexander tiene una única hermana: Fanny.

obra de Bergman, o por culpa del crimen, en el reino danés del drama de Shakespeare. Sin embargo, *Hamlet* comienza *in medias res* tras la consumación de la felonía: el magnicidio, cuando el mal se extiende como una plaga por la corte de Elsinore y contamina a sus habitantes. Sólo se conoce a través de escasas inferencias textuales que el padre de Hamlet fue un rey apreciado por sus súbditos y amado por su familia, así como que el príncipe heredero es un brillante estudiante en la universidad de Wittenberg, que cuenta con el apoyo del pueblo danés y es contemplado con recelo por su tío Claudio, su antagonista y actual rey del país.

En la obra de Bergman, la dedicación de la familia Ekdahl al teatro, como actores y empresarios, recuerda al amor de Hamlet por el género dramático, que es la expresión del arte más excelso y de la camaradería dentro de una compañía teatral para el príncipe, más allá del entretenimiento de sus representaciones para las masas o la corte palaciega. Así lo expresa el príncipe danés en su efusiva bienvenida a los actores a Elsinore en el Acto II, escena ii de *Hamlet*. Asimismo, insinúa que los conoce de antemano, delata que el teatro es parte integrante de su pasado e interactúa con ellos al recitar pasajes de obras clásicas a través de improvisados ensayos. Hamlet ordena al consejero de Estado —Polonio— que se trate con dignidad a los menospreciados actores deambulantes y se asegura de que sean acogidos en Elsinore:

Will you see the players well bestowed? Do you hear, let them be well used, for they are the abstract and brief chronicles of the time. (Shakespeare 2005: 480-482, II, ii)

‘¿Te ocuparás de que los actores estén bien acomodados? Me oyes: trátalos con miramiento; ellos son la síntesis y el testimonio de los tiempos.’ (Shakespeare 1989: 163)

Incluso, en otra escena de *Hamlet*, el príncipe danés asume la función de director teatral al instruirles sobre cómo deben actuar: «Suit the action to the word, the word to the action...» (Shakespeare 2005: 15, III, ii) [‘Ajustad la acción a la palabra, la palabra a la acción...’ (Shakespeare 1989: 185)]. Antes de desplegar el artificio escénico con una representación con el fin de descubrir la verdad sobre el infame magnicidio cometido por Claudio, Hamlet expresará cuál es la esencia del teatro que todo actor debe respetar:

For anything so o’erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as ‘twere the mirror up to nature... (Shakespeare 2005: 16-19, III, ii)

‘Toda afectación es contraria a la finalidad del teatro, que fue, cuando nació, y sigue siendo, servir de espejo a la naturaleza...’ (Shakespeare 1989: 185)

El teatro dentro del teatro, palpable en *Hamlet*, se contempla en el espejo de la familia sueca de Bergman que exalta su predilección por Shakespeare, cuyas obras son el *modus vivendi* de los niños y los adultos Ekdahl, más allá de su dedicación profesional a ensayar, estrenar y llevar a escena el corpus dramático de Shakespeare. Incluso, los juegos infantiles de Fanny y Alexander giran en

torno a memorizar los versos de *Hamlet*, imitando la labor de sus progenitores, y aunque todavía no son actores con papeles en las obras de la compañía teatral de la familia, los hijos de Oskar suelen encarnar pajes en el teatro shakespeariano que representan en Uppsala. Al inicio de la obra de Bergman, el solemne manifiesto navideño de Oskar ante su familia y la compañía teatral que dirige emula al gran dramaturgo inglés. Ambos saben que la escena refleja un mundo exterior hostil y debe deleitar para hacer olvidar los problemas cotidianos. El libertinaje del microcosmos familiar y el artificio teatral de los Ekdahl, rodeados aún del puritanismo protestante de principios del siglo XX, se desvanecen tras la muerte de Oskar. Entonces, los personajes deberán interpretar a seres reales y verosímiles en un reino despiadado, manejados como marionetas por su destino impredecible y cruel. La restauración del orden se impondrá al final, felizmente en la creación de Bergman, como se demostrará más adelante, mientras que tendrá un conocido desenlace trágico en *Hamlet* de Shakespeare.

Alexander es un niño sensible e introspectivo de diez años, caracterizado por ser «martyr de son imagination» (Bergman 1979: 45) [‘mártir de su imaginación’], al igual que el Hamlet adulto de Shakespeare. El heredero de Oskar cultiva un rico reino interior custodiado por él y por Fanny, su fiel hermana pequeña, pero no por Amanda, la primogénita de la familia. El autor sueco crea en su obra una simbiosis entre Hamlet y Alexander. De hecho, disfrazado al niño sueco con ropajes de meditativo príncipe danés y, a menudo, le insta a recitar sorprendentes reflexiones metafísicas y metateatrales: «la vie n’est qu’un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane» (65) [‘la vida es sólo un fantasma errante, un pobre comediante que se pavonea’]. Pero, sobre todo, Bergman crea una potente analogía entre la presunta locura de Hamlet y las mentiras de Alexander, ambas censuradas y censurables por la autoridad de sus padrastros en sus respectivos mundos. La salud mental del príncipe danés ha sido objeto de escrutinio crítico durante siglos hasta hoy en día. El ensayista A. C. Bradley concluye que Hamlet no está loco, al mostrar lucidez junto a su amigo Horacio o cuando está solo, aunque sí pretende estar enajenado ante otras personas de la corte, por lo que la verdadera afección del príncipe danés sería la melancolía, entendida como inestabilidad emocional, desorden en su voluntad y su sentido común, con alucinaciones ocasionales, un comportamiento irresponsable y apático, así como deseos autodestructivos porque la vida le repulsa (Bradley 2007: 88-89). La locura fingida por Hamlet puede entenderse como estrategia de autodefensa para protegerse del sufrimiento causado por la muerte de su padre y la boda de su madre con su tío, similar a las dotes de Alexander para mentir e inventar historias después de desmoronarse su edén familiar tras el fallecimiento de Oskar y las segundas nupcias de su madre con un padrastro inhumano. Ambas son tácticas para evadirse del dolor que les conducirán o bien al fracaso y la muerte, o bien a la supervivencia y el empoderamiento. Mientras que la conducta melancólica de Hamlet se materializa a través de su inacción, parálisis y la dilación de su misión de ejecutar

la venganza contra Claudio, Alexander se enfrentará a su opresor. Pese a ello, la melancolía también inunda al niño sueco, incluso aún en el feliz hogar de los Ekdahl mientras se pregunta:

Pourquoi suis-je si triste?, est-ce la mort que se tient immobile dans la demi-obscurité de l'entrée? (Bergman 1979: 31)

‘¿Por qué estoy tan triste?, ¿está la muerte inmóvil en la penumbra de la entrada?’

Por consiguiente, Alexander se acerca al abatimiento del joven príncipe danés y lo integra como rasgo caracterológico propio. Gracias a su teatro de marionetas, el niño sueco también se aproxima a Shakespeare y aprende el oficio familiar que heredará. El protagonista de Bergman es soberano de sus propias creaciones escénicas, pero sus diversiones preadolescentes se tiñen de premoniciones shakesperianas mediante su relato creativo en torno a Arabella, una joven atormentada por el espectro de su madre y por la vida disoluta de su padre.

En enero, tras las fiestas navideñas, comienzan los ensayos para el estreno de *Hamlet* en *Fanny y Alexander*, en los que la gran actriz Emilie tiene el papel de la reina Gertrudis, el príncipe danés es interpretado por la joven promesa sueca Mikael Bergman, y el propio Oskar juega a ser actor en la compañía teatral que dirige al encarnar al espectro del padre de Hamlet. Estos ensayos no sólo reflejan la idea shakesperiana del teatro dentro del teatro, sino que los textos de Bergman y Shakespeare convergen, ya que el autor sueco hace una reescritura fidedigna, sin cambio u omisión, del texto de *Hamlet*: gran parte del Acto I, escena v (1-111) que identifica el origen del mal. El padre de Hamlet, como fantasma errante, confiesa a su hijo haber sido vilmente asesinado a manos de su propio hermano y lamenta la lujuria de su voluble esposa al casarse con Claudio sin haberle guardado luto. Esta escena, interpretada por Mikael Bergman y Oskar Ekdahl, es ominosamente contemplada por el propio Alexander, entre bastidores, para quien su padre está envuelto por un halo mágico, a pesar a ser un pésimo actor e inmaduro padre. No es ninguna coincidencia que, durante estos ensayos de *Hamlet*, Oskar sufra una apoplejía y se desmaye, presagio de su inminente muerte, desencadenándose de este modo la tragedia en *Fanny y Alexander*. Sus últimas palabras sobre el escenario en el instante que precede a su ataque son: «Adieu, adieu, Hamlet! Souviens-toi de moi» (Bergman 1979: 93) [‘¡Adiós, adiós, Hamlet! Acuérdate de mí’]. Con ellas, el espectro ruega a su hijo que venga su asesinato en la tragedia shakesperiana, y sirven simbólicamente en la obra de Bergman para que Alexander interprete que dichas palabras pronunciadas por dos padres van dirigidas a él mismo, quien es la reencarnación moderna del joven príncipe danés. De hecho, Alexander deberá encontrar sentido a lo que ocurre en su vida desde el momento del fallecimiento de su progenitor y lo conseguirá con una historia «familiar» para él gracias a Oskar, la de *Hamlet*, que además le permitirá después captar la maldad de su padrastro (Kalin 2003: 177). Hasta en su lecho de muerte, rodeado del amor de su gran familia, el padre de Alexander evoca, con ironía y humor, su rol de espectro shakespeariano: «maintenant je vais

pouvoir parfaitement bien jouer le spectre» (Bergman 1979: 101) [‘ahora voy a poder interpretar el papel de espectro a la perfección’]. Las agonizantes últimas palabras de Oskar pertenecen a su último papel en el teatro de la vida y serán, además, premonitorias: «rien, absolument rien ne me sépare de vous, ni maintenant, ni après» (Bergman 1979: 101) [‘nada, absolutamente nada me separará de vosotros, ni ahora ni nunca’]. Mientras que Amanda y Fanny se despiden de su padre con entereza pese a su corta edad, a Alexander le embarga el temor de asumir la desoladora realidad de la muerte y la premonición del cambio sombrío que se avecina en su vida, por lo que rehúye enfrentarse a estar en presencia de su padre moribundo durante sus últimos instantes en la tierra.

El funeral de Oskar con marcha militar y gran ceremonial, y con asistencia de representantes de las instituciones más ilustres del Estado sueco, concentradas en Uppsala, recuerda a la despedida de Hamlet que su amigo Horacio y el príncipe noruego Fortinbras pretenden realizar en Elsinore tras la apoteosis final de muerte en la tragedia de Shakespeare (acto V, escena ii). El lenguaje obsceno empleado por Alexander en ese momento enmascara su dolor, y recuerda a la frecuente incongruencia verbal del delirante Hamlet, también de luto, sobre todo en presencia de los nuevos reyes de Dinamarca y de Polonio durante la tragedia de Shakespeare. En la obra de Bergman, el obispo luterano Edvard Vergéus oficia el funeral del padre de Alexander y poco después, se casará con su madre Emilie. Por lo tanto, el alto dignatario de la iglesia sueca se convertirá en el usurpador del reino doméstico de Alexander, y en su enemigo mortal, al igual que Claudio le arrebató a Hamlet su padre, el amor de su madre y destroza sus recuerdos de unidad familiar en el pasado.

2.1. El espectro del padre, el padrastro y la madre

En *Hamlet*, el joven príncipe danés no asistirá al posible —aunque no probado— incesto entre su madre Gertrudis y su tío antes del magnicidio, pero Alexander sí será testigo del cortejo de Edvard Vergéus a su madre. Claudio adoptará una actitud paternalista con Hamlet al rogarle: «in going back to school in Wittenberg, it is most retrograde to our desire» (Shakespeare 2005: 113-114, I, ii) [‘regresar a la universidad de Wittenberg es contrario a nuestros deseos’ (Shakespeare 1989: 71)], ya que desea que su sobrino abrace los *felices* nuevos tiempos de su propio reinado y que olvide el luto tras la muerte de su padre. En la obra de Bergman, en su primer encuentro, el obispo Vergéus muestra una actitud amigable hacia Alexander, pero no es benevolente al informar a su futuro hijastro de que sus buenas notas escolares son menos importantes que su conducta poco ejemplar y, por tanto, comienza a asumir su papel de padrastro represor. Las mentiras de Alexander, relatadas a sus compañeros de colegio sobre su venta a un circo ambulante, reciben la reprimenda del eclesiástico pretendiente de su madre, pecado por el cual el niño debe pedir perdón a Emilie y mostrar arrepentimiento. Dichos embustes infantiles son testimonio de la evasión como mecanismo de

autodefensa de Alexander ante la cruda realidad del mundo adulto: la boda de su madre con otro hombre, además de reflejar su talento creativo, innato a la hora de inventar historias.

El protestantismo austero y cerril de Edvard Vergérus es enemigo del antiguo régimen en la vida de Emilie Ekdahl, por lo que sus hijos deberán abandonar su vida pasada, incluyendo su casa, ropa, libros, juguetes y muñecas porque, como le dice a su futura esposa: «il faut qu'ils sacrifient quelque chose pour le bonheur de leur mère» (Bergman 1989: 133) ['es necesario que sacrifiquen alguna cosa por la felicidad de su madre']. Asimismo, la sobriedad eclesiástica del obispo se convierte, paradójicamente, en ritual monárquico como rey, entronizado en el cuerpo de Emilie, que poseerá desde lo físico a lo simbólico, y cuya belleza exhibirá en público durante la ceremonia de su casamiento. Despojados de sus bienes y seres queridos, se fuerza el traslado de los niños Ekdahl al lúgubre escenario gótico del palacio episcopal el día de la boda de Emilie, donde habita la siniestra familia Vergérus, compuesta por Henrietta, Blenda y Elsa, la madre, la hermana solterona y la tía enferma de Edvard, respectivamente; así como por su séquito de sirvientas: Karna, Selma y Justina. Amanda, Alexander y Fanny son condenados a la cárcel y la vida espartana del *destierro* en el obispado, arrancados del idílico mundo paterno, de la misma manera que Hamlet confiesa, durante la visita de sus amigos Rosencrantz y Guildenstern, vivir encarcelado en Elsinore:

A goodly one, in which there are many confines, wards, and dungeons, Denmark being one o'th' worst. (Shakespeare 2005: 236-237, II, ii)

'Una prisión holgada, con muchas celdas, galerías y mazmorras, pero Dinamarca es de las peores.' (Shakespeare 1989: 145)

El príncipe tampoco se adaptará a la nueva configuración familiar y real, siendo posteriormente desterrado a Inglaterra cuando su tío Claudio percibe que su sobrino no asimila este nuevo orden ni finge aceptar su posición de poder como rey. Aunque este nuevo monarca no maltrata abiertamente a Hamlet, Alexander sí estará bajo el yugo de Vergérus quien le destronará como prometedor príncipe del reino teatral de los Ekdahl. Vulnerable y desvalido al principio, el niño deberá madurar para enfrentarse, con una simbólica armadura de héroe épico, a su gigante opresor vestido con una sotana. Alexander verá que la realidad supera a la ficción, más allá de los bastidores del teatro donde tanto él mismo como su adorado Hamlet han iniciado sus primeras incursiones dramáticas. No obstante, el conflicto del protagonista de Bergman no será sólo con su padrastro, sino también con su propia madre.

Rebeca Smith analiza la ambigüedad en las palabras del fantasma del antiguo rey Hamlet sobre la relación sexual entre Gertrudis y Claudio antes y después de ser asesinado, pero lo que al príncipe danés le disgusta y enfada es que su madre haya traicionado la memoria de su padre casándose tan rápido con su propio tío, ya que nunca la acusa de haber sido una adúltera, aunque sí de

haberse casado con un hombre corrompido (Smith 1980: 202-203). Hamlet tiene un tenso encuentro con su madre durante el que le dice: «Mother, you have my father much offended» (Shakespeare 2005: 10, III, iv) [‘Madre, tenéis muy ofendido a mi padre’ (Shakespeare 1989: 223)], para después acusarla de lujuria en su segundas nupcias:

Nay, but to live/ In the rank sweat of an enseamed bed,/ Stew’d in corruption, honeying
and making love/ Over the nasty sty! (Shakespeare 2005: 92-95, III, iv)
‘¡Y todo por vivir/ entre sudores fétidos de un lecho mugriento,/ chapoteando en vicios,
amándose con dulces palabras/ sobre el estiércol!’ (Shakespeare 1989: 229)]

con Claudio, el hermano de su primer esposo finado, a quien Hamlet acusa de ser:

A murderer and a villain/ A slave that is not twentieth part the tithe/ Of your precedent
lord, a vice of kings,/ A cutpurse of the empire and the rule. (Shakespeare 2005: 97-100, III,
iv)
‘Asesino y rufián/ lacayo que no vale ni una centésima/ de tu anterior consorte, rey de
guardarropía/ ratero del poder y del estado.’ (Shakespeare 1989: 229)

Por consiguiente, el príncipe danés se enfrenta a su madre para reprocharle la decisión de haberse casado con un hombre que no sólo es su tío, sino también un hombre corrupto y corruptor.

Según Lynda Bundtzen, en la obra de Bergman, Emilie se separa del mundo teatral de los Ekdahl, guiada por su deseo de encontrar la verdad junto a otro hombre; no quiere volver a actuar en su vida, ya que no siente que dicha existencia sea real, pero al mismo tiempo, traiciona a su hijo Alexander al forzarle a abandonar la protección afectiva de su familia y a enfrentarse a su padrastro (Bundtzen 1987: 98). He aquí donde nace el enfrentamiento entre madre e hijo. Las mentiras de Alexander, su enfermedad física el día de la boda de Emilie, su rechazo frontal a la autoridad de su padrastro, o sus palabras obscenas mientras el obispo bendice la mesa, son algunas de las estrategias de guerrilla del niño para apenar a su madre, así como para mostrarle hostilidad y resentimiento por priorizar su propia felicidad sexual y amorosa como mujer, en detrimento del bienestar de sus hijos y sus deberes como madre. Cuando Emilie deviene consciente del evidente malestar de Alexander, visita la celda casi monacal de su hijo y le aconseja:

Ne joue pas Hamlet, mon garçon. Je ne suis pas la reine Gertrud et ton gentil beau-père
n’est pas le roi du Danemark et on n’est pas ici à Kroneborg⁶, même si ça paraît si triste.
(Bergman 1989: 146)

‘No hagas de Hamlet, hijo mío. Yo no soy la reina Gertrudis ni tu buen padrastro es el rey de Dinamarca y esto no es el castillo de Kronborg aunque te resulte tan desolador.’

⁶El castillo renacentista de Kronborg, que se erige en el norte de Dinamarca, fue inmortalizado como Elsinore por Shakespeare en su tragedia *Hamlet*.

Emilie sabe bien que su hijo ama el teatro de Shakespeare e idolatra la figura de Hamlet, por lo que acudirá a esta historia *familiar* para que Alexander comprenda que no sólo ella ha abandonado los escenarios por voluntad propia, sino que también su hijo debe renunciar al artificio teatral y asimilar una realidad desnuda de arte. De hecho, Emilie pide a todos sus hijos que hagan un esfuerzo para adaptarse al desgarrador, aunque necesario, cambio en sus vidas, igual que Gertrudis ruega a Hamlet que no se hunda en la melancolía tras morir su padre.

Bergman insiste en que el realismo forma parte de las escenas sobrenaturales de su obra: cuando Fanny y Alexander ven y escuchan al espectro de su padre muerto resulta tan real como cuando ven y escuchan a su madre viva, por lo que el lector y espectador del autor sueco deben penetrar en el mundo de los niños y admitir que lo fantástico está presente en la obra y tiene poder para controlar las acciones de sus personajes (Haverty 1988: 176). El binomio padre fantasma-hijo en *Hamlet* se extiende a la relación abuela-fantasma-nieto en la creación de Bergman, rebotante de realismo mágico. Oskar se manifiesta como espectro en diferentes ocasiones, no sólo ante Alexander, sino también ante su propia madre Helena, lo cual influye en que el lector y espectador no deduzcan que lo fantástico y lo sobrenatural únicamente habitan en el reino imaginativo del niño sueco. Con respecto a la tragedia de Shakespeare, se puede interpretar que, hasta cierto punto, Hamlet sufriría un desdoblamiento en dos figuras de la obra de Bergman: la abuela, que encarnaría el existencialismo del príncipe, y el nieto, dominado por la furia y la obsesión de venganza de dicho héroe shakespeariano. La tristeza de la matriarca ante el fallecimiento de su hijo, su nostalgia de gran actriz y mujer coqueta, enfrentada a la vejez, las pérdidas familiares y la acechante muerte, le llevan a realizar reflexiones metafísicas sobre la vida y la naturaleza humana con reminiscencias shakesperianas. Alejada de sus adorados nietos, Helena entra en escena del universo metateatral al confesar al fantasma de su hijo que: «dans la vie, tout est un rôle» (Bergman 1979: 170) [‘en la vida, todo es un papel’]; una expresión crucial dentro del repertorio de esta matriarca porque pronunciará las mismas palabras ante su antiguo amante y siempre amigo, el anticuario judío Isak Jacobi. En definitiva, para Helena, un personaje sucede a otro, como madre, esposa y actriz.

De vuelta al fantasma de Oskar, éste no necesita mediadores, mientras que el del padre de Hamlet en la tragedia de Shakespeare se manifiesta primero ante Horacio y los centinelas de Elsinore —Bernardo y Marcelo—, antes de presentarse ante su hijo doliente. Además, en la obra de Bergman, Oskar no encomienda misiones a Alexander ni clama venganza. En sus encuentros, suele reinar el silencio y la consternación por el calvario de su familia, entre rejas y muros desnudos. Es incierto si Fanny también observa el espectro de su padre en su primera aparición o si todo es sólo fruto de la imaginación de Alexander. En todo caso, la niña, más dócil y psicológicamente más fuerte, es admiradora, cómplice y aliada de su hermano durante su cautiverio. Su lealtad recuerda al fiel amigo de Hamlet, Horacio. Incluso, Alexander se dirige a Fanny de la siguiente

manera para reconocer su camaradería: «Il y a beaucoup de choses entre ciel et terre, Horatio» (Bergman 1979: 163) [‘Hay muchas cosas entre cielo y tierra, Horacio’].⁷ Aunque no conoce el significado de estas palabras pronunciadas por su idolatrado príncipe danés, Alexander las ha memorizado y las recita. No obstante, sí es consciente de que podrá percibir la profundidad metafísica y filosófica que emana de las reflexiones de Hamlet cuando se convierta en un hombre adulto, ya que, entonces, pretende seguir encarnando al héroe trágico de Shakespeare. En definitiva, Alexander sabe que las enseñanzas y la sabiduría del genial dramaturgo inglés formarán parte del teatro de su vida y de su vida artística dedicada al teatro.

En su última aparición, el espectro de Oskar se resigna a no poder hacer nada para ayudar a su hijo: «Je suis impuissant [...] C’est horrible d’assister à vos souffrances» (Bergman 1979: 236) [‘me siento impotente [...] es horrible asistir al espectáculo de vuestro sufrimiento’]. Alexander no sólo se enfrentará a su padrastro Vergérus, sino también a su propio padre. De hecho, desmitificará la majestuosidad de Oskar en el pasado al recordar a su espectro que fueron su madre y su abuela quienes siempre estuvieron al mando del reino teatral y familiar de los Ekdahl: «tu te rendais ridicule et on avait honte de toi» (Bergman 1979: 237) [‘te ponías en situaciones ridículas y nos producías vergüenza’]. En oposición a la heroicidad que Hamlet asocia a la figura de su padre muerto, Alexander insta a su padre a que les abandone: «Ce serait beaucoup mieux que tu penses à toi et que tu files au ciel ou là où tu dois aller» (Bergman 1979: 237) [‘Sería mucho mejor que pienses en ti y que vayas al cielo o allá donde debes ir’], y que interceda por él, sus hermanas y su madre ante quien sí pueda ayudarles: «Pourquoi ne vas-tu voir le Bon Dieu pour lui dire qu’il faut qu’il tue l’Évêque?» (Bergman 1979: 237) [‘¿por qué no vas a ver a Dios para decirle que debe matar al obispo?’]. La tragedia en su vida familiar lleva a Alexander a despedirse de la infancia y a asumir la temeridad y rebeldía de la adolescencia. Aunque se sienta aún fascinado por la figura real de Hamlet, la conducta de Alexander le aleja del indeciso, y tal vez cobarde, príncipe danés. Además, el espectro de su padre no le inspira ternura alguna ni le echa de menos cuando le dice:

Je ne comprends pas pourquoi je suis obligé de voir des gens qui sont morts alors que ça me rend malade. (Bergman 1979: 186)

‘No comprendo por qué se me tienen que aparecer las personas muertas cuando me ponen enfermo.’

Temeroso de los fantasmas, el niño sí abraza el agnosticismo del protagonista del drama de Shakespeare cuando la ira le invade. No logra comprender que el Señor no neutralice la tortura infringida por su representante eclesiástico en la tierra, Vergérus: «S’il existe un dieu, c’est un dieu de merde à qui j’ai envie de botter les

⁷ Expresión utilizada por Alexander para referirse a su hermana Fanny y que procede del acto I, escena v, de *Hamlet* de Shakespeare.

fesses» (Bergman 1979: 249) [‘Si hay un Dios, es un mierda y me dan ganas de pegarle una patada en el culo’]. Además, la misantropía de Alexander es aterradora al exclamar: «Les hommes sont ridicules et je ne les aime pas» (Bergman 1979: 238) [‘Los hombres son ridículos, no me gustan’], una expresión que le acerca, de nuevo, a Hamlet y que es consecuencia de su involuntario y prematuro desarrollo psíquico durante la preadolescencia al enfrentarse a un padrastro cruel y desalmado. En definitiva, la realidad de Alexander en la obra de Bergman es un juego continuo entre acercarse y alejarse del príncipe del drama de Shakespeare, a quien emula en su soberbia retórica, pero de cuya inacción y parálisis reniega mediante sus propios actos de insurrección y guerrilla contra la autoridad de Vergéus.

2.2. Emilie: entre Gertrudis y Ofelia

Emilie, como madre de Alexander, es el personaje que experimenta más mutaciones caracterológicas y es objeto de más insinuaciones metateatrales en la obra de Bergman. Como actriz, interpreta el papel de reina Gertrudis en los ensayos de *Hamlet* de la compañía de los Ekdahl. Como esposa de Oskar, es también *reina* consorte. Sin embargo, su excitante carrera teatral causa hastío a una mujer que se niega a interpretar más papeles dentro y fuera de la escena. Le repugna llevar máscaras y no desea ser dirigida por ningún dramaturgo como Shakespeare ni empresario como su marido. Anhela desvelar su aún joven rostro, conocerse a sí misma y explorar la pasión dentro de los límites de la realidad. Confesará a su suegra Helena que amó a Oskar pero que, últimamente, habían sido sólo amigos, sin contacto sexual alguno. Al quedarse viuda, primero abraza, pero finalmente incumple, su promesa de continuidad en el negocio familiar del teatro. Entonces, rechazará el rol de *reina regente*, por lo que quebrará el equilibrio familiar y pondrá en peligro la herencia artística de su hijo. Como mujer, no se resigna tampoco a vivir en soledad y olvida pronto a su marido muerto, al igual que el personaje shakespeariano de Gertrudis. Este hecho genera rencor en Alexander y la convierte en presa fácil de un admirador en la sombra: Vergéus.

Similar a la pasión sexual entre Claudio y Gertrudis que Shakespeare sugiere en *Hamlet*, el glacial obispo de Bergman desnuda la pasión de Emilie en *Fanny y Alexander*. De hecho, el hijastro, escondido, también descubrirá a Vergéus y a su madre practicando sexo con gran ardor y entrega física. Emilie admite ante su segundo esposo que su vida pretérita estuvo vacía, pese a su amor por los Ekdahl. Los aullidos de dolor de Emilie ante el féretro de Oskar ya fueron preludio de su gradual transformación simbólica en el personaje de Ofelia, desdichada amada del príncipe danés y aquejada del mal de la locura según Shakespeare y gran parte del canon crítico. Sin embargo, la presunta enajenación de la madre de Alexander llega al extremo de ceguera al no reconocer, en un principio, el papel de carcelero y hombre violento que Vergéus interpretará en su vida, y en la de sus principales víctimas serán sus propios hijos, presos y

brutalizados por su segundo marido. Con posterioridad, Emilie reconocerá su error de juicio, querrá divorciarse del obispo pese a estar encinta. Le confesará a su querida Helena su agonía junto a Vergérus desde su propia visión teatral:

Comment ai-je pu être si aveugle?... Je suis pourtant comédienne... j'aurais dû percer son hypocrisie à jour. (Bergman 1979: 182)

'¿Cómo he podido estar tan ciega?... soy actriz... debería haber notado su hipocresía.'

No sólo observa cómo su nuevo esposo la anula como mujer y madre mientras maltrata a sus hijos, sino que también detecta la guerra paterno-filial entre Vergérus y Alexander: «Il est fou de jalousie, mais il ne comprend pas que la jalousie est réciproque» (Bergman 1979: 182) ['mi hijo está loco de celos, pero no comprende que los celos son recíprocos'], porque el niño no se somete a la autoridad y disciplina de su padrastro. En *Hamlet*, Claudio siente lo mismo con respecto al amor de su esposa hacia su hostil sobrino: «The Queen his mother lives almost by his looks...» (Shakespeare 2005: 11-12, IV, vii) ['La Reina, su madre, sólo vive pendiente de sus miradas...'] (Shakespeare 1989: 277)]. De encarnar a la reina Gertrudis en el escenario y, después, en su vida marital con Vergérus, Emilie se convertirá, finalmente, en Ofelia cuando le confiesa a su marido que le odia y que desea matarle, ante lo cual éste amenaza con internarla en «l'asile des aliénés» (Bergman 1979: 201) ['el asilo de los lunáticos'], en virtud del poder que le otorga tanto la iglesia luterana como el Estado sueco, en calidad de obispo y esposo-dueño legal de su mujer. Vergérus le recordará Emilie sus obligaciones conyugales:

Il faut que tu comprennes enfin que tu dois m'obéir, que tu dois te soumettre, que tu comprennes tes devoirs d'épouse. (Bergman 1979: 202)

'Es preciso que finalmente comprendas que debes obedecerme, que debes someterte a mí y comprender tus deberes de esposa.'

Durante su cautiverio en el palacio episcopal, Bergman compara a Emilie con Ofelia, la desdichada amada de Hamlet en la tragedia de Shakespeare⁸ por su infelicidad amorosa y su apariencia desaliñada:

Une Ophélie vieillissante qui a malheureusement renoncé à cueillir des fleurs le long de la rivière. (Bergman 1979: 214)

'Una Ofelia envejecida que desgraciadamente ha renunciado a coger flores a lo largo del río.'

Caracterizará también a su actriz según los clichés misóginos, de herencia victoriana, que como Elaine Showalter reconoce, han establecido el canon crítico de que Ofelia padecía la enfermedad isabelina de la melancolía por amor o erotomanía, inherente a su biología femenina y a las emociones de las mujeres,

⁸ Del mismo modo que Vergérus amenaza a su esposa Emilie con internarla en un sanatorio para dementes, el príncipe Hamlet recomienda a Ofelia recluirse en un convento (acto III, escena i).

que desemboca en su locura (Showalter 1985: 118). No obstante, Emilie —heroína embarazada, acusada de demencia y amenazada con el encierro psiquiátrico— no se precipitará a las aguas ni cometerá el suicidio por ahogamiento del personaje shakespeariano. Tendrá el tiempo justo para, con lucidez, elegir a sus propios hijos en detrimento de su segundo marido. En cambio, esta resolución fue negada a Gertrudis; primero cegada de amor por Claudio, y después, envenenada cuando descubre su error demasiado tarde en el acto V de *Hamlet*. Emilie finalmente rechaza los papeles de Ofelia y de reina danesa, desafía las amenazas de su marido-obispo y volverá al hogar Ekdahl como empresaria teatral. Renovará el matriarcado, como sucesora del reinado de Helena, y asegurará la continuidad de su legítima estirpe encarnada por su *príncipe* Alexander. Su triunfo en viudedad, y sin otro hombre en perspectiva a quien dedicar su vida, se prevé pletórico frente al futuro incierto de su hijo, en cuya vida teatral y mente habitarían fantasmas o una locura espectral.

2.3. El duelo contra el usurpador

Tras el fallecimiento de Oskar, Alexander sigue creyendo que puede tener una vida confortable e instrumentalizar su imaginación de forma creativa sin castigo alguno, hasta que Vergéus intenta romper su mundo (Lee 2005: 222). De hecho, el obispo luterano desprecia el reino de fábula de su hijastro, pretende eliminar su poder artístico y desterrar sus artificios teatrales sinusoidales para dominarle e imponerle la recta severidad religiosa. El obispo entiende que Alexander no distingue entre la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía, lo cual es análogo a los síntomas de locura que Claudio, ayudado por su fiel Polonio y sin ser contradicho por su esposa, detecta en Hamlet para enmascarar la negrura del crimen que ha cometido y continuar como rey legítimo en un reino coloreado por el júbilo. Lynda Bundtzen argumenta que, en la obra de Bergman, Alexander se convierte en un mentiroso de gran talento para desafiar a su padrastro y que la pesadilla que vivirá en el palacio episcopal será una prueba de fuerza esencial hacia su propio crecimiento como artista y hombre en edad adulta (Bundtzen 1987: 101). En la obra de Shakespeare, la melancolía, bañada de letargo y apatía tras la muerte de su padre —el antiguo monarca— conduce a Hamlet al estado adverso de la falta de toma de decisiones en relación con la misión violenta, peligrosa y compleja de vengarse al matar a su propio tío, el asesino de su padre. En contraposición, Alexander se aleja del príncipe danés y sí se venga de su padrastro, no por ningún daño cometido contra el difunto Oskar, sino por el maltrato que Vergéus le propina a él mismo como niño. Alexander necesita crear una similitud entre su padrastro y la criminalidad del tío de Hamlet, el rey Claudio, y dado que el espectro de su padre no le puede revelar que haya sido asesinado por el obispo —ya que ha muerto por causas naturales— el protagonista de Bergman necesita rastrear el pasado de Vergéus (García Manso 2016: 59). La estrategia marcial que canaliza su rabia y odio de hijastro en contra

de su padrastro será crear una terrible mentira en forma de ficción gótica, con su pertinente dramatización escénica ante sus espectadoras: Fanny, su hermana cómplice, y Justina para llegar hasta su objetivo final —Vergéus—, ya que Alexander sabe que esta sirvienta le traicionará y le denunciará ante su amo. Bajo el juramento de decir la verdad en virtud de su «parole d'honneur de citoyen suédois» (Bergman 1979: 159) ['palabra de honor como ciudadano sueco'], el niño inventará que los espíritus de la primera esposa e hijas de Vergéus le revelaron su terrible secreto: el obispo las encerró y ellas, desesperadas, perecieron ahogadas en el río cuando intentaron escaparse de la continua tortura física y emocional perpetrada por su diabólica santidad. ¿Se verá Vergéus, como Claudio en la tragedia de Shakespeare, delatado por esta dramatización del niño, o la ira se apoderará de él ante el desafío a su autoridad?

Si bien el príncipe Hamlet juguetea a vengarse de su tío rey, camuflando su odio visceral mediante una retórica ambigua y una artificial cortesía palaciega, Vergéus someterá a su hijastro a un proceso judicial lleno de fastuosidad monárquica y paradójica teatralidad para que Alexander confiese su fatal error como héroe infantil. El obispo pretende desmontar la farsa del niño:

Crois-tu, Alexandre, que nous jouons? Ou crois-tu que ceci est une espèce de théâtre où chacun lance ses répliques au petit bonheur. (Bergman 1979: 162)

'¿Crees que estamos jugando, Alexander? O ¿crees que estamos en un teatro donde puedes lanzar réplicas a tu antojo?'

El juicio episcopal contra las calumnias de Alexander está presidido por las acusaciones de Vergéus quien encausa el teatro de la vida o la vida de teatro shakespeariano en la peligrosa mente de su hijastro. El obispo llegará al corazón del defecto del niño:

Il existe une faille dans ton caractère, tu ne sais pas faire la différence entre le mensonge et la vérité. [...] La punition t'apprendra à aimer la vérité. (Bergman 1979: 179)

'Tienes una verdadera falta de carácter. No sabes distinguir entre la verdad y la mentira [...] el castigo te ayudará amar la verdad.'

Asimismo, Vergéus se asegurará de que Alexander comprenda quién ostenta el poder humano y divino:

Je suis plus fort que toi... spirituellement... parce que j'ai la vérité et la justice avec moi. (Bergman 1979: 178)

'Yo soy mucho más fuerte que tú...espiritualmente ... porque la verdad y la justicia están de mi lado.'

La sentencia del juicio será admitir la culpabilidad de su hijastro y la imposición de una pena para rectificar el daño moral causado: el obispo castigará el cuerpo de Alexander con sadismo y fuerza física. Sin embargo, será débil, con posterioridad, al revelar a su esposa Emilie que teme a su adversario infantil por la fuerza descomunal de su odio hacia él, al igual que Claudio desea un

alejamiento geográfico de Hamlet para evitar un enfrentamiento frontal entre ambos. El daño y la humillación a través de los latigazos que Alexander recibe en sus glúteos desnudos sólo servirán para que se obstine en desafiar la autoridad de Vergérus. El niño sólo fingirá estar arrepentido de su supuesto pecado para que los golpes cesen y recuperar fuerzas, ya que el duelo contra su padrastro debe proseguir al convivir bajo el mismo techo. Durante este largo combate físico y psicológico, Alexander, a diferencia de Hamlet, no deseará morir ni recitar el archiconocido monólogo derrotista, especulativo y poco resolutivo del príncipe danés de Shakespeare: «ser o no ser» (acto III, escena i).

Mientras Oskar es incapaz de ayudar a Alexander, será su madre Helena quien sí actuará al conocer el calvario de su exnuera y sus nietos a manos del malvado obispo. La matriarca de los Ekdahl será ayudada por Isak Jacobi, quien mediante sus artes mágicas conseguirá arrebatarse a Amanda, Alexander y Fanny de las garras de su padrastro torturador y conducirles, escondidos en un baúl, desde el palacio episcopal hasta un territorio seguro: su propia tienda. En el universo mágico y la micro-sociedad hebrea de Jacobi dentro del reino sueco, Alexander conocerá al inquietante sobrino del anticuario —Ismael— quien, como ángel o demonio, se convertirá en su salvador, a diferencia de la inacción de Dios y del espectro de su padre. Los poderes de necromancia conducen a este joven judío a saber, con clarividencia, que la muerte obsesiona a Alexander y a decirle:

Je connais ton souhait. Un petit garçon comme toi qui porte une telle haine, des souhaits aussi épouvantables! (Bergman 1979: 255)
 'Sé cuál es tu deseo. ¡Un niño tan pequeño como tú que odia tanto y tiene deseos tan horribles!'

Ismael no se equivoca. Alexander se vengará de Vergérus al propinarle, gracias a los poderes sobrenaturales de Ismael, el golpe de gracia que se materializará en un sueño destructivo y desencadenará una concatenación de tragedias *naturales*: Elsa, la tía enferma del obispo, provocará fortuitamente un incendio que causará la muerte de su sobrino, calcinado, sin que la policía llegue a investigar este suceso catastrófico ni que fue Emilie quien, tras la huida de sus hijos, le administró un somnífero a su marido para escapar ella también del palacio; un hecho que inmovilizó a Vergérus ante el fuego que, finalmente, acabó con su vida. Mientras tanto, en la obra de Shakespeare, Hamlet debe actuar en solitario contra Claudio, por lo que difiere la consumación de su misión hasta la apoteosis de sangre y muerte en las últimas escenas del acto V. No obstante, se puede errar como lector o espectador al adjudicar el rol de villano a Claudio quien, pese a su crimen, había acogido a Hamlet como su heredero, queriendo su bien para olvidar juntos a los fantasmas del pasado. Del mismo modo, Vergérus desea arrancar a Emilie y a sus hijos del ardid teatral de los Ekdahl gracias a su disciplina y férreas convicciones morales, con independencia de su intransigencia y violencia hacia su segunda familia.

Tanto Hamlet como Alexander logran vengarse de sus respectivos padrastros. Mientras que en la tragedia de Shakespeare la vendetta se consuma, de forma definitiva, a través de la muerte del príncipe danés por envenenamiento y de su *malvado* antagonista Claudio por apuñalamiento, el triunfo de Alexander parece ser efímero. El fantasma de Vergérus romperá la apoteosis final de felicidad familiar y le perseguirá tras su muerte, cuando amenaza a su hijastro en la película y la miniserie *Fanny y Alexander* al decirle: «No te librarás de mí nunca» (Bergman 1982: 3:03:19-3:03:21, Bergman 1984: 5:07:05-5:07:07). Todas las apariciones espectrales de la obra del autor sueco, incluso ésta última del pastor luterano que no consta en el relato escrito y sí en sus posteriores adaptaciones audiovisuales, podrían sólo habitar en el reino mental de Alexander, quien habría enloquecido tras el fallecimiento de su padre y el duro combate contra su padrastro. De hecho, el lector o espectador presagiaría que el potencial trastorno mental del niño podría agravarse al convertirse en un hombre; o bien que será entonces cuando se recupere de su descenso transitorio a la locura por culpa del dolor emocional sufrido durante su adolescencia y afronte el teatro real de la vida ya como adulto.

2.4. Otros ecos shakespearianos en *Fanny y Alexander*

Si bien *Hamlet* acude a pocas digresiones con respecto a la trama trágica central, como manto que cubre a casi todos sus personajes, *Fanny y Alexander* ofrece la cómica subtrama del hermano de Oskar, Gustav Adolf Ekdahl —alegre *bon vivant*— cuyas aventuras extramatrimoniales y pecados veniales dramatizados en la obra de Bergman, son un respiro frente la sobriedad de Vergérus. Otro tema amoroso, sólo platónico o plenamente carnal teñido por los celos, es la relación no explícita entre Alexander y la sirvienta coja Maj, sin desarrollar, del mismo modo que el idilio entre el príncipe danés y Ofelia de Shakespeare. Aunque el libertinaje de los Ekdahl se pueda asociar al adulterio de Gertrudis con Claudio en *Hamlet*, la perversión de Vergérus y su férreo cumplimiento de las leyes de Dios estarían más ligados a la corrupción del tío de Hamlet. Mientras que el príncipe danés desea morir para liberarse de los avatares de la vida, la única semejanza en la obra de Bergman puede ser el otro hermano de los Ekdahl —el depresivo Carl— quien verbaliza de manera tragicómica sus intenciones de suicidarse como chantaje emocional hacia su familia. Pese a que el universo shakesperiano de Bergman acoge los ensayos de *Hamlet*, obra representada por Emilie porque respeta su fecha de estreno con independencia de la muerte de su esposo Oskar y en la que Alexander desea actuar, también escenifica, un año más tarde, *Twelfth Night, or What You Will (Noche de Reyes)* de Shakespeare. Esta pieza cuenta ya con la actuación secundaria de los niños Ekdahl bajo la dirección de su propia madre. Alexander quiere, asimismo, convertirse en actor profesional adulto y debutar con *Macbeth* (Bergman 1979: 65), mientras que Vergérus se burlará de Gustav Adolf llamándole «pauvre Caliban» (Bergman 1979: 231)

[‘pobre Calibán’], en referencia al conocido personaje de *The Tempest* (*La Tempestad*) de Shakespeare, durante el duelo dialéctico que libran los hermanos Ekdahl para salvar a Emilie y a sus hijos del desalmado obispo. El generoso comerciante judío Jacobi liberará con astucia a Amanda, Alexander y Fanny, encarcelados por su padrastro. Ante ello, la impotencia de Vergérus se traduce en el insulto *cerdo judío*. Jacobi reconduce a los niños a la mansión teatral de los Ekdahl, como posible guiño shakesperiano y antisemita de Bergman que rescata del olvido una versión benevolente del mezquino judío Shylok en *The Merchant of Venice* (*El Mercader de Venecia*), también del genial dramaturgo inglés, para superar el atemporal antisemitismo europeo, desde el renacimiento hasta la Suecia del siglo xx. En definitiva, el homenaje de Bergman al reino teatral de Shakespeare en *Fanny y Alexander* trasciende sus continuas evocaciones de la tragedia *Hamlet*, o de la simbiosis entre el príncipe danés y el niño sueco.

3. LA OBRA TERMINA, LA VIDA CONTINUA

Alexander, miembro privilegiado de la burguesía sueca, es un héroe épico forzado a bajar a los infiernos para enfrentarse a su padrastro en desigualdad de condiciones. Providencialmente, Vergérus muere consumido por las llamas del odio de su hijastro cuando su tía deforme arde como una tea, por lo que el niño vence como David contra Goliat. Emilie y sus hijos, al final, vuelven a ser libres y a poder amar el teatro sin sufrir censuras o violencia, pero no todos ellos volverán a abrazar a Shakespeare. Reciclada en empresaria teatral, Emilie intentará convencer a la matriarca Helena de alterar la dirección artística de la compañía familiar, lo cual supone no volver a estrenar las tragedias y comedias del genial dramaturgo inglés y producir, en su lugar, las obras de August Strindberg, cuyo universo escénico es puramente sueco: más serio y real; por tanto, menos teatral o sobreactuado que el reino danés-inglés de Shakespeare. En contraposición, su hijo Alexander persiste con su trayectoria como dramaturgo adolescente, que compone e interpreta sus propias obras teatrales, en homenaje a Shakespeare, mientras sigue admirando e idolatrando a *Hamlet*.

Sin embargo, las sombras no abandonarán al joven sueco. Las apariciones espectrales de las hijas de Vergérus —Paulina y Esmeralda— habrían testificado en contra de Alexander y revelado su mentira: su madre y ellas mismas perecieron de forma accidental, no a manos de su querido padre y esposo. Esto supone otro giro de tuerca. El niño consiguió vengarse de su padrastro y vencer en su duelo cuerpo a cuerpo, pero Paulina y Esmeralda invocarán su maleficio contra el impenitente Alexander, y así se lo comunicarán:

Nous allons te faire peur, tu vas en devenir fou, on va t’envoyer à l’asile et là on va te mettre dans une cellule capitonnée et tu auras des chaînes aux pieds et des chaînes aux mains. (Bergman 1979: 187)

‘Te daremos miedo, te volverás loco y te enviaremos al manicomio, y allí te meterán en una celda almohadillada y te pondrán cadenas en brazos y piernas.’

La amenaza de estas dos niñas muertas en el relato de Bergman, junto con la del fantasma de Vergérus en sus dos adaptaciones audiovisuales, insinúan que Alexander, al final, sí se parecería a su admirado príncipe danés y confirman la omnipresencia de la posible enajenación mental como uno de los ecos más sonoros de *Hamlet* en *Fanny y Alexander*. No obstante, el lector o espectador no está obligado a esperar un destino aciago para el héroe infantil de Bergman por culpa de estas fuerzas espectrales: el suicidio, la locura y su encarcelamiento en un psiquiátrico. Lynda Bundtzen afirma que, sin la figura de un padrastro que lo atormente, Alexander no sería más que un soñador autoindulgente, no un artista, y se convertiría en otro hombre Ekdahl más: débil y mimado, dependiente del poder de una mujer (Bundtzen 1987: 98, 101). Por consiguiente, el joven sueco destronaría una influencia paterna sin liderazgo —Oskar— y afrontaría nuevas luchas en su vida y en los escenarios, para cosechar o bien las victorias de la felicidad personal y el éxito artístico, o bien las derrotas de la demencia y el fracaso teatral. No obstante, salió fortalecido y vigorizado durante su adolescencia gracias a su pesadilla gótica al lado de un padrastro maltratador y a su ensimismamiento en el reino de Shakespeare y su drama *Hamlet* durante este calvario.

Si la obra de Ingmar Bergman se inaugura con una fastuosa celebración navideña en diciembre, concluye con otra festividad en primavera. Se cierra el ciclo de la vida y las estaciones gracias a una alegre reunión familiar que glorifica la vida, con motivo del nacimiento de dos niñas. Una, Aurora, la hija de Maj, es la hija ilegítima de Gustav Adolf, y la otra, Helena Viktoria, es la hija legítima del recientemente fallecido obispo luterano y Emilie. Mientras que, en *Hamlet*, la restauración del orden en Dinamarca está teñida de ausencias tras el asesinato de su príncipe y la inminente dominación del invasor noruego Fortinbras, la oscuridad del invierno eterno de esta tragedia de Shakespeare no impide que la luz del sol de medianoche escandinavo venza al infortunio y la muerte en *Fanny y Alexander*, un reino también ficticio donde se instaura, de nuevo, el regocijo y la estabilidad familiar. El histriónico, aunque visionario, maestro de ceremonias Gustav Adolf evoca la tradición familiar de los escenarios y admite la existencia del teatro de la vida durante esta celebración primaveral:

Notre monde miniature s'est enrhumé sur nous avec sérénité, sagesse et ordre après un temps de peur et de désarroi. (Bergman 1979: 263)

'Nuestro mundo en miniatura se encierra en sí mismo con serenidad, sabiduría y orden después de un tiempo de miedo y desconcierto.'

Aunque este desenlace en *Fanny y Alexander* pueda ser sólo una victoria provisional en la batalla de la vida y el destino de locura o de éxito teatral sea incierto en el caso del héroe infantil de la obra, los Ekdahl permanecen juntos y festejan su *modus vivendi* hedonista y escénico, por el momento. No desean pensar en la muerte como irremediable derrota eterna. La fragilidad de la vida como ciervo indefenso ante las fauces acechantes de las tinieblas es tema de otro drama

o del vacío final que deja el reino shakesperiano de *Hamlet*. Se baja el telón, el prometedor príncipe danés desaparece envenenado después de rogar a Horacio que cuente su triste historia; la oscuridad y el silencio invaden el espacio. Igualmente se baja el telón en *Fanny y Alexander* de Bergman, aunque aún se escuchan cantos, risas y alboroto, mezclados con colores de alegría familiar, al salir de la sala de cine, al apagar la televisión o al cerrar el libro.

BIBLIOGRAFIA

- Bergman, I. (1983), *Fanny et Alexandre*, París, Gallimard (trad. Bjurström, C. G. y Albertini, L., *Fanny och Alexander*, Estocolmo, Norstedt & Soner Forlag, 1979).
- Bergman, I. (dir.) (1982), *Fanny y Alexander (Fanny och Alexander)*, película, Suecia, Wanda Films, Swedish Film Institute.
- Bergman, I. (dir.) (1984), *Fanny y Alexander (Fanny och Alexander)*, serie de televisión, Suecia, Wanda Films, Swedish Film Institute.
- Bradley, A. C. (2007), *Shakespearean Tragedy*, edición IV, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Bundtzen, L. K. (1987), «Bergman's Fanny and Alexander: Family Romance or Artistic Allegory?», *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, 29(1), 89-117.
- García Manso, A. (2016), «Fanny y Alexander como recurso didáctico para la lectura de Shakespeare en el aula», *CAUCE. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 39, 49-62.
- Haverty, L. (1988), «Strindbergman: The Problem of Filming Autobiography in Bergman's Fanny and Alexander», *Literature/Film Quarterly*, 16(3), 174-180.
- Kakutani, M. (1983), «Ingmar Bergman: Summing Up a Life in Film», *The New York Times*, 16 de junio de 1983, SM 24-30.
- Kalin, J. (2003), *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kristeva, J. (1986), «Word, Dialogue, and the Novel», en *The Kristeva Reader*, Moi, T. (coord.), Nueva York, Columbia University Press, pp. 35-61.
- Lee, L. (2005), *The Death and Life of Drama: Reflections on Writing and Human Nature*, Austin, University of Texas Press.
- McEwan, I. (2001), *Atonement*, Londres, Vintage.
- Shakespeare, W. (1989), *Tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (trad. de Molina Foix, V., *Hamlet, Prince of Denmark*, Oxford, Clarendon Press, 1872).
- Shakespeare, W. (2005), *Hamlet, Prince of Denmark*, ed. Edwards, P., Cambridge, Cambridge University Press.
- Smith, R. (1980), «A Heart Cleft in Twain: The Dilemma of Shakespeare's Gertrude», en *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*, Swift Lenz, C., Greene, G. y Thomas Neely, C. (coords.), Urbana y Chicago, University of Illinois Press, pp. 194-210.
- Showalter, E. (1985), «Representing Ophelia: Women, Madness and the Responsibilities of Feminist Criticism», en *Shakespeare and the Question of Theory*, Parker, P. y Hartman, G. (coords.), London, Methuen, pp. 77-94.

Thomson, A. (2013), «Hamlet: Looking Before and After: Why so Many Prequels and Sequels?», en *Reinventing the Renaissance*, Brown, S., Lublin, R. y McCulloch, L. (coords.), Basingstoke y Nueva York, Palgrave MacMillan, pp. 17-31.

Wood, R. (2012), «Call me Ishmael: Fanny and Alexander», en *Ingmar Bergman*, Grant, B. K. (coord.), Detroit, Wayne State University Press, pp. 245-251.



© Francisco José Cortés Vieco, 2023.

Llevat que s'hi indiqui el contrari, els continguts d'aquesta revista están subjectes a la [licència de Creative Commons: Reconeixement 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).